الدكتور ثروت عكاشة

المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية

إنجليزي - فرنسي - عربي

مع ملاحق وصور توضيحية

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

مكتبة لبنان







الدُّكتور ثَرْوت عُكاشَة

وُلِدَ بالقاهرة عامَ ١٩٢١، وَتَخَرَّجَ في الكلِّيَّةِ الحربيَّة عامَ ١٩٣٩، ثمّ في كلِّيَّة أركان الحرب عامَ ١٩٤٨. ونالَ الجائزةَ الأولى في مُسابَقةِ القُوّاتِ المُسلَّحة (١٩٥٠)، ثمّ حصلَ على دبلوم الصِّحافةِ من كلِّيَّة الآداب جامعة فؤاد الأوَّل (القاهرة) عام ١٩٥١، ونالَ درجةَ الدُّكتوراه في الأدب من جامعةِ السُّوربون بباريس (١٩٦٠). وشارَكَ في حربِ فِلَسْطين (١٩٤٨) وفي ثورةِ يولْيه (١٩٥٢).

عُيِّنَ رئيسًا لتحرير مَجلَّةِ التَّحرير (٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثمّ مُلحَقًا عسكريًّا بالسِّفارة المصريَّةِ ببرن ثمّ باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثمّ سفيرًا لمصرَ في روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثمّ وزيرًا للثَّقافةِ (٥٨ ـ ١٩٦٢)، ثمّ رئيسًا للمَجلس الأعلى للفنونِ والآداب. وشَغَلَ مَنْصِبَ رئيسِ مجلس إدارةِ البنك الأهليّ المصريّ (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثمّ مَنْصِبَ نائبِ رئيس الوزراء ووزيرِ الثَّقافة (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثمّ عُيِّنَ مُساعِدًا لرئيسِ الجمهوريَّة للشُّئون الثَّقافيَّة (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعَمِلَ أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادَّةِ تاريخ الفنّ (١٩٧٣)، ثمّ انتُخِبَ زميلًا مُراسِلًا بالأكاديميَّةِ البريطانيَّة الملكيَّة (١٩٧٥).

كان عُضوًا بالمجلس التَّنفيذيّ لمُنظَّمةِ اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عَمِلَ نائبًا لرئيس اللَّجنةِ الدَّوليَّة لإنقاذِ ڤينيسيا وآثارِها (٦٩ ـ ١٩٧٨).

* رئيسُ اللَّجنةِ الثَّقافيَّة الاستشاريَّة لمعهد العالَم العربيّ بباريس (١٩٩٠). =



An
Encyclopaedic Dictionary
of Cultural Terms

ENGLISH-FRENCH-ARABIC

With Indices and Illustrations

Dictionnaire Encyclopédique
des Termes Culturels

ANGLAIS-FRANÇAIS-ARABE

Avec Index et Illustrations

المُعجَم المَوسُوعِي لِلمُصْطلحَات الثقـافيَّة

إنجْـليزيّ ـ فـرَنسيّ ـ عـرَبيّ

مَـع مَسْـردَين وَرُسُـوم



Dictionnaire Encyclopédique des Termes Culturels

ANGLAIS-FRANÇAIS-ARABE

Avec Index et Illustrations

Par
SARWAT OKASHA





The Egyptian
International Publishing Co.-Longman

Librairie du Liban

An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms

ENGLISH-FRENCH-ARABIC

With Indices and Illustrations

By
SARWAT OKASHA





The Egyptian International Publishing Co.-Longman

Librairie du Liban

الدكتور ثروت عكاشة

المُعْجَمُ المَوسُوعِيّ للمُصْطَلَحَاتِ الثقافيّة

إنجليزي - فرنسي - عربي

مع مسردين ورسوم



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان



مكتبة لبنان

Egyptian International Publishing Co.-Longman
10A, Hussein Wassef St., Al-Missaha Square,
Dokki, Guiza, Egypt.

Librairie du Liban
Riad Solh Square
Beirut, Lebanon

Librairie du Liban book number: 01 D 110475

Deposit number: 8328/1989
ISBN 977-1446-66-5

Printed in Egypt by
Arab World Printing House

إهداء

إلى أحفادي

محمد وعمر ونهى عبد المجيد اللبان

وتيمور وشريف محمود عكاشة

Contents

Table des Matières

المحتويات

مُقَـدّمَة

منذُ نصف قرنٍ فحسبُ لم يكن الناسُ يلقون بالاً « للموضوعات التي تتناولها الصّوَرُ والمنحوتاتُ » ، وكذا كان مؤرّخو الفنّ هم الآخرون لا يعنون إلا بما كان يَمسُّ « التّكوينَ التّشكيليّ » و « الألوان » . وما من شكٍّ في أن هذا الذي كان يُعنى بهِ مؤرخو الفن لم يكن يساير أصول النّقد الفني ، فلقد أنسوا أن الشُّغل الشاغل للفنانين القدامى فيما انتهى إلينا من رُسوم كهوف العُهود الأولى كان مقصوراً على « الموضوع » لاشيءَ غيرَهُ . ولقد كان لرأيِ هؤلاء المؤرخين أثَرُه بين النّاس عامةً ، فإذا هم لا يُدركون كُنْهَ الموضوعات التي يعرضُ لها الفنّانونَ ، وإذا من لهُمْ إدراكٌ بالكلاسيكيات اليونانية والرومانية يَتناقصون عدداً . ومن هنا كان لزامًا – لإدراك قيمةَ الأعمال الفنيَّة – أن نُلمَّ بموضوعاتها ونحيطَ بها علماً ؛ إذ من العسير على المُشاهد أن يدركَ المغزى في عمل فَنيٍّ لموضوع من هذه الموضوعاتِ ما لم يكن على قدرٍ من المعرفة بما وراءَها . ولهذا كان لابُدَّ للمختلف إلى مُشاهدة المنجزات الفنِّيَّة من أن يكون بين يديهِ مرجعٌ يعودُ إليهِ ليتزوَّدَ بما يمسُّ هذه الإبداعات قبل أن يُطوِّفَ بها . وما من شكٍّ أيضاً في أن الرَّبطَ بين ما نقرأه وما نشاهده تصويراً كان أو نحتاً أو موسيقى أو رقصاً يزيد من مُتعة النّفس . فإذا فقدنا هذا الرّبطَ تشتّت الذّهنُ وضاع الإحساسُ بالمُتعةِ الجمالية كاملةً . ولقد كان همُّ الفنانين القُدامى العنايةَ بالموضوع وحدَهُ لا يعنيهم أن يكونوا في هذا مبدعينَ أو مقلّدين ، إذ كانوا يعرفون أن المُشاهدَ لا يعبأ بما يُشاهده إلا إذا كان مرتبطاً بالواقع فيَلفِتهُ إلى أن يعيَهُ بما قرَّ في ذاكرته عنه . وكان الفنّانونَ فيما يُبدعون يَعتمدونَ على التّكوينِ الفنيّ واللّون واللّحن والتّصميم الراقص ، إلى غير ذلك لكي يشكّلوا هذه الموضوعات نابضةً بالحياة .

ومما هو معروفَ أن فنونَ العصورِ الكلاسيكيّة ، شرقًا وغربًا ، ترجعُ أصلاً إلى العَقائد الدّينيَّة ، ومن هنا كان لابدَّ لي من أنْ أعرضَ لتلك العقائدِ الدينيّةِ بالتّعريفِ كي أربطَ بين الأصل والفرع .

على أن هذا المعجمَ لم يتّسعْ لكلِّ ما يتناولُ العقائدَ الدينية . كذلك كان كلُّ ما يتّصل بالموضوعات الدُّنيويةِ في هذا المعجم هو الآخرُ مُحَدَّداً ، فهو من إمْلاءِ الذّوقِ الفنّيّ لرُعاة الفنّ على مرِّ العُصورِ . وعلى الرّغم من هذا وذاكَ فإني لم أسُقْ كلَّ ما جاء عنهما ، بل تركتُ لنفسي حُرّيَّةَ الاختيارِ والانتقاء ؛ إذ كان هَمّي الذي قصدتُ إليهِ أن يكونَ هذا المعجمُ لغيرِ المتخصّصين ينتفعونَ بما جاءَ فيه ممّا لهُ صلةَ بالفنّ حين يَشوقهم هذا ، مُؤمِّلاً أن يجدوا فيه عونًا عندما يختلفونَ إلى المتاحف أو المسارح ، أو عندما يَستمعونَ إلى أعمالٍ موسيقيّةٍ أو غنائيّة ، أو عندما يُشاهدونَ أعمالاً راقصةً ،

أو عندما نطالعُهم الصُّورُ التي نضمُّها كتبُ الفنّ .

والمُختلِفُ إلى أحد المناحِف نَجْبَهُهُ أنواعَ أربعةً من الصّوَرِ من بينها : البورتريهات والمناظرُ الطّبيعيَّةُ ، وهو ليسَ في حاجة إلى ما يَتفهمّم به هذين النّوعَيْن ؛ ثمّ الصُّورُ الأسطوريَّةُ أو العقائدية ، وهذان النوعان في حاجة إلى ما يمهّدُ لِتَفَهُّمهما وتعرُّف ما ينطويان عليه .

وحين يولعُ المثقّفُ العربيُّ بحضاراتِ غيره ، شرقًا وغربًا ، فيحتضنُ أحدَ المؤلَّفاتِ الفنيّةِ أو الأدبيّة ، أو يندلفُ إلى إحدى قاعاتِ العرضِ المسرحيِّ أو الأوبراليِّ أو الموسيقيّ ، أو يخطو بين رَدهاتِ مُتحفٍ زاخرٍ بروائعِ اللوحاتِ والتماثيلِ ، أو يختلفُ إلى أحد المعابدِ ، ويأخذه هذا الأثرُ أو ذاك إلى عالَمِ النّشوةِ ويحلّق به في آفاقِ غريبِ الرُّؤى والأحْلام ، قد يجدُ نفسَه فجأةً وقد وقَع في سَمْعِهِ أحدُ الأسماءِ التي لم يألفْها ، أو تشكّلت أمامَ عَيْنَيْهِ بعضُ الكائناتِ التي لم يسبقْ لخيالهِ أن تصوَّرها ، أو طالَعَ مُصْطلحًا فَنّيًا غامِضًا ، فإذا وَخْزَةٌ من وعيه الفُضوليّ تسرقُ لحظةَ متعةٍ من وجدانه المستغرقِ في دنيا الخيال . وقد لا تطولُ فترةُ نشوته التالية حتى ينبَ اسمَ غريبَ ، فتعرِضَ له عودةَ جديدةَ إلى تَساؤلاتِ الذّهن المتحفّزِ إلى المعرفةِ في إصرارٍ دءوبٍ ، وهكذا ينفرطُ حبلُ النّشوة ونعيم المتعة .

ولعلّنا لا نذهبُ بعيدًا حين نرى أنه ينبغي أن يحرصَ المرءُ على أن يعدَّ للأمرِ عدّتَهُ إذا أرادَ لمتعتِه أن تتّصلَ ، وذلك بفيضٍ من المعرفةِ يَرْوي به ظمأَ ذهنهِ بقدرِ ما يُتيح من الفرحةِ لحسّه . وما من شكٍّ في أن المنبعَ الرئيسَ الذي نبثقُ منه الكثيرُ من الأسماءِ والحكايا النابضةِ في آدابِ الغربِ وآثاره الفنيّةِ هو عالَمُ الأساطيرِ الإغريقيّةِ التي صاغها خيالُ شعبِ اليونانِ ، والتي أدارَ العديدُ من مؤلفي الأوبرات الخالدة والمعزوفاتِ الكلاسيكيةِ أعمالَهم حولَ موضوعاتٍ منها ، كما اتّخذها الكتّابُ وعاءً لأعمالِهم الأدبيّة وستارًا لأفْكارِهم ومَراميهم حين تُلجئُهم الظُّروفُ إلى نقد الحاضرِ مُحْتمين بعَراقةِ أستارِ الماضي .

ذلك هو السِّرُّ في أننا نَرى بعضَ الأعمالِ القديمةِ والحديثةِ تُشير مباشرةً أو من طَرَفٍ خفيٍّ إلى أحد الأسماءِ الأسطوريّةِ ، أو تستشهدُ بخُرافةٍ يونانيّةٍ ، أو تشبّهُ شخصيّةً مُعاصرة بإحْدَى الشّخصياتِ الأسطوريةِ ، وقد نَكْنِي عن صفةِ الجمالِ بأفروديتي ، والحكمةِ بأثينا ، والعفةِ بديانا ، والوفاءِ بأنتيغونا ، والدّهاءِ بأوديسيوس ، والجَسارةِ بأخيل ، والقوة بهرَقْل ، والعربَدةِ بديونيسوس ، إلى غير ذلك .

وما أكثرَ ما أثرى الكُتّابُ الأقدمونَ والمحدثونَ لغةَ الأدبِ بمأثوراتٍ من أقوال شُعراءِ الإغريق على ألسنةِ آلهتهم وأبطالِهم ، فإذا هي تُصبحُ جزءًا من لغتنا وتُراثنا الحضاريّ نردّدُه دونَ أن نعزوه إلى مُنشئِه الأولِ كما نفعلُ بالحِكَم

والأمْثالِ . وإذا علمنا أن معظمَ المنحوتاتِ والتّصاوير على الأواني الخزفيّةِ وغيرِها من المنجزاتِ الفنيّةِ في عهدِ الإغريقِ كانت تنحو مَنْحى زميلاتها من الأعمالِ المسرحيّةِ والأوبراليّةِ فتستوحي هي الأخرى عالَمَ الأساطيرِ بما يحفلُ به من آلهةٍ وأبطالٍ ؛ علمنا أن الفهمَ الحقيقيَ لهذه المنجزاتِ الفنيّةِ أو لتلكَ الأعمالِ الأدبيّةِ لا يكتملُ دونَ الإلمام بهذه الأساطيرِ ورسوخ أسماء أكثرِ أبْطالِها وأشهر حكاياها في ذِهنِ المُشاهِدِ أو القارئِ أو المستمع ، فهي التي ألهمت في الماضي والحاضرِ المثّالينَ والمعماريّينَ والمصوّرينَ والشُّعراءَ وكُتّابَ المسرحِ خيرَ ما أبدعوه .

وقد يتصوّرُ القارئُ العربي أنّ محاولةَ الإلمامِ بأساطيرِ الشُّعوبِ العريقةِ القديمةِ شرقًا وغربًا ؛ هو عملٌ محفوفٌ بالصّعاب ، وقد يُشفقُ على ذهنه من أن يحيطَ بكثرةٍ كثيرةٍ من الأسماءِ والأحداثِ الجديدةِ كلَّ الجدَّةِ عليه ، غيرَ أنه سرعانَ ما يكتشف أن الأمر أيسَرُ مما نصوّرَ ، فسيجد لكلِّ اسمٍ أو حادثٍ ما يُعينُه على البقاءِ حيًا في ذاكرته ، ذلك أن هذه الأسماءَ و الأحداثَ مخلّدةٌ في واحدٍ أو عديدٍ من التماثيلِ و المنحوتاتِ و التّصاويرِ و المُنمْنمات ، و اللّفائفِ المصوَّرةِ، و الأعمالِ المسرحيّةِ و الأوبراليَّةِ و الموسيقيّةِ والرّاقصة ، فلقد تناوبَ على كُلِّ اسمٍ أو حدثٍ منها أكثرُ من قلمِ كاتبٍ ، و يَراعِ مُؤلّفٍ موسيقى ، وإزميلِ نحاتٍ ، ودولابِ خزّافٍ ، وفرشاةِ مصوِّرٍ . و سيمتلئ قلبُ القارئِ طمأنينةً إلى أن لحظاتِ الغموضِ لن تلبثَ أن تعقبها إشراقةُ المعرفةِ ، التي لا تلبثُ هي الأخرى أن تصطحبَهُ إلى حدائقِ الخيالِ والحُبِّ والبُطولةِ والجمالِ التي أبدعها هؤلاءِ العباقرةُ الذين تركوا لنا زادًا من مُتَعِ الفكرِ والحسِّ والرّوحِ يرشفُ منه الإنسانُ المُعاصِرُ ما يُعينُه على تحمُّلِ قسوةِ الحياةِ المعاصرةِ التي حَجبتْ عنه جمالَ الطبيعةِ وجلالَها ، فيتعرّفُ إلى تلك الينابيعِ الثّرَةِ التي تركها الأقدمونَ سَلْوى لمن تحاصرهُم الحياةُ بصغائرِها ومشاكلِها اليوميّةِ المتتابعةِ ، وربّما لمن تركتهم ظَمأى وَسْطَ جفافِها ، فيعايشُ على سبيلِ المثالِ أسطورة پيرسيوس في التمثالِ البرونزيِّ الذي نحته تشلليني في عصرِ النّهضةِ ، كما يَشهدُ تحوُّلَ الحوريةِ دافني إلى شجرةِ غارٍ في تمثالِ برنيني المرمريَ الخالِد ، و ينعمُ بأسطورةِ لقاءِ ديونيسوس بأريادني على شاطئِ جزيرة ناكسوس مع براعةِ لمساتِ فرشاةِ تتسيانو ، و يرتشفُ مُتعةَ خمسَ عشرةَ أسطورةً من الأساطيرِ اليونانيّةِ التي نظَمها الشّاعرُ الرومانيُّ أوڤيد في كتابهِ «مَسْخُ الكائناتِ» في ثلاثينَ لوحةً من إنجاز پابلو پيكاسّو ، و يَسعدُ بأسْطورة أسرةِ غنْجي اليابانيّةِ بمُطالعةِ اللّفائفِ المصوَّرةِ التي تضمُّها ، و يستشفُّ حنانَ الأمومةِ في تماثيلِ إيزيس حاملةً ابنها حورس ، ويرتاد متاهاتِ أساطيرِ النيبيلونغ الجرمانيّةِ مع مسرحيّات «رُباعيّة الخاتم» الموسيقيّة لريتشارد ڤاغنر .

وكما تجلّت أسطورةُ أريادني من جديدٍ في أوپراتِ لمونتفردي وهاندل وريتشارد شتراوس ، ألّفَ غلوك أوپرا عن

إيفيجينيا ، وصاغ سترافنسكي بعدَ سوفوكليس بخمسةٍ وعشرينَ قرنًا أوراتوريو لأوديب ملكًا ، واستلهمَ هكتور برليوز إلياذةَ هوميروس فأبدعَ أوبراهُ «الطُّروادِيُّون» بعد طُروادة أوريبيديس . ودَلفَ بنا راسين إلى عالَمِ المسرح بمسرحيّاتِه «فيدرا» ثم «أندروماخي» و «إيفيجنيا» التي سَبَقهُ إليها أوريبيديس . وقدَّم كورني مسرحيَّةَ «هرقل» أخذًا عن أوريبيديس و «أوديب» عن سوفوكليس ، وألَّف شيلي مسرحيَّته الغنائيَّةَ «بروميثيوس طليقًا» ، مُستوحينَ جميعًا أساطيرَ الإغريقِ ومسرحيَّاتِ مُؤسِّسي الدّراما الأوائل . وهكذا فعلَ الموسيقار پونشيني حينَ حوّل أسطورة «توراندو» الصينيَة إلى أوپرا ، وحين حوّلَ كاميْ سَانْ صانْص قصة شمشون ودليلة النّورانيّة إلى أوپرا .

وليس المجالُ مجالَ حصرِ كافَّةِ الإنجازاتِ الفنيّةِ والأُدبيَّةِ التي استلهمت أساطيرَ الهندِ والبابان ومصرَ وبابلَ والإغريقِ والرُّومانِ والجرمانِ ، بل هي نماذجُ فحسْبُ نكشفُ للقارئ سَطْوةَ هذهِ الأُساطيرِ على وِجْدانِ المُبدِعينَ على طولِ الزّمن ، ونَسْتَبينُ له دَلالتُها ورُموزُها في مجالاتِ الفنونِ والآدابِ .

ويتناولُ هذا المعجمُ عامّةَ المُصْطلحاتِ الثَّقافيَّة في مَجالات :

١ – الفنون المرئيّة من تصويرٍ ونحت وعمارَة .

٢ – الفنون التّعبيريّة من مسرح ومُوسيقى وغِناءٍ أوپراليّ ورَقْص للباليه .

٣ – الأساطير الدُّنيويّة والدّينية في مختلفِ البيئاتِ والعُصور .

٤ – الموضوعات الفنيَة أسطوريَةً ، أو دينيَةً ، أو حضاريَةً .

ولقد أفدتُ الكثيرَ من الجهودِ المعجميّةِ السّابقةِ – وسيأتي بيانُها مُفصَّلاً – وكنتُ حين أقتبسُ نصًّا أو مدخلاً بذاتِه عزوتُه إلى صاحبِه . وأذكرُ هنا أن جانبًا كبيرًا من التّعريفِ بالمصطلحاتِ التي ضَمّها هذا المعجمُ قد استقيتُها من موسوعةِ تاريخ الفنّ التي صدرتْ لي باسم «العَينُ تسمعُ والأذنُ ترى» وانتظمت تسعة عشرَ جُزءًا ، والتي استنفدتْ منّي جهدَ ما يُنيِّفُ على ربع قرنٍ ولم أشأ أن أذكرَها هنا بينَ مَراجعي ، كما استَقيتُ جُزءًا آخرَ من كتبٍ لي أُخرَ مُؤلَّفةٍ ومترجَمةٍ عن الموسيقى والعِمارة الإسلامية ، وفنون تصوير المُنَمْنَمات العربيّة والفارسيّة والتركيّة والمغوليّة . وإذ كان الكثيرُ من الموضوعات الواردَةِ في هذا المعجم تَتّفقُ في عُمومِها ونظائرِها معَ هذه الكتبِ التي لي ، فقد اقتضاني ذِكرُها هنا أن أُدْخِلَ عليها بعضَ التّعْديلِ لِتَتّفقَ ومَساقَ المعجم من الناحيتَيْن المَنْهَجيَةِ والألِفبائيّة .

وكانت ثمةَ موضوعاتٌ تَتّصلُ بتاريخِ الفنِّ لم تكن مما طَرقْتُها ، لهذا كان لابُدَّ لي من الرُّجوع إلى أُمهاتِ المراجع المتخصِّصةِ التي سَيأتي بيانُها . وقد حاولتُ جَهْدي في بعض المُصطلحاتِ الفنيَة التي وَردت في هذا المعجم –

التي لم يَتناولْها أحدٌ من قبلُ بالتَّعريفِ أو التَّعريبِ – أن أصوغَ لها مُسَمَّياتٍ ، مُعْتَمداً فيما فعلتُ على المعنى الذي يتضمنهُ المصطلحُ ، وسيرى القارئ جملةً من هذه المصطلحاتِ في أماكِنِها ، منها ما هو في الفنونِ التَشكيليَّةِ ، ومنها ما هو في العمارةِ أو الموسيقى أو الباليه أو الدِّياناتِ ، إلى غيرِ ذلكَ

ولقد تَوخَيتُ مَنطوقَ الأسماء والأعْلام على وَفْقِ مَنْطوقِها في لُغاتها الأولى – لا سيما السنسكريتيَّةِ والصِّينيَةِ واليابانيَّةِ – لأن منطوقَ هذه اللُّغاتِ يَتَّفِقُ نُطقًا وَرسْمًا على ألْسِنةِ أهْلِها ، على العكس من منطوقها على ألْسِنةِ الأوربيِّين التي تختلفُ نطقًا ورسمًا . ويلاحظ أن لبعض كلمات اللغة الصينية نُطقًا متفرِّدًا لا نظير له في لغات أخرى كثيرة من بينها العربية والإنجليزية ؛ إذ تضاف إليها عند نطقها غُنَّة تخرج من الأنف تتراوح ما بين نطق حرفي الجيم المصرية غير المعطَّشة والغين . وقد رأى البعض عند كتابتها بالعربية إضافة حرف «ج» أو «غ» إلى نهاية مثل هذه الكلمات تعبيرًا عن طريقة النطق الصيني، غير أني آثرت هنا أن أستبعد إضافة أي من هذين الحرفين لأنها مسألة تتعلق بالنطق وليس بالحروف ، ومثال ذلك كلمات «تشين» و «مين» و «صون» .

ورأيتُ أن أجلوَ بعض الموضوعاتِ أمامَ عَيْنَي القارئ بينما يَنسابُ الحديثُ عنها إلى سَمْعِهِ ، فزوَّدْتُ المعجم بطائِفَةٍ من الصُّورِ بعضها أبيضُ وأسودُ ، والبعضُ الآخرُ مُلَوَنٌ حتى أعينَ وِجدانَهُ على تمثُّلِها ومُعايَشتِها معايشةً حَيَّةً ، وإذا وَجَد القارئ أن الصَورَ لا تَشملُ الموضوعاتِ كلَّها ، فعُذري أن المِساحة المتاحة من هذا المعجم لم تتَّسعْ لغيرِ هذا القَدْر ، وقد ضَممتُ إلى المتن أيضًا بعضَ الرُّسوم الشارِحَة .

وقدَ رُتِّبَ المُعْجمُ ألِفْبائيًا بالمُصْطلحاتِ الإنجليزيَةِ التي أثبتُّ قرينَ كُلٍّ منها ما يُقابِلُهُ بالعَربيَةِ والفَرَنْسِيَة ، يتبعُهُ تَعْريفٌ وافٍ بالعربيَّةِ تتخلَّلُهُ الرُّسوم الإيضاحيَّةُ اللازِمَةُ ، فَضْلاً عن الصُّورِ المُلَوَّنةِ وغيرِ الملوَّنة التي وَضِعَتْ في المُعْجَم مُنْفَصِلةً عن النَصِّ .

أمَا أسماءُ الأعْلامِ المُرَكَّبَةُ ، مِثْلُ (أبو سِمْبل) وما أشْبَهَ فإنَهـا لم تَخْضعْ لقَواعِدِ النّحْوِ العَربيِّ حَسَبَ مَوْقعها الإعْرابِيِّ ، فَبقِيَتْ كما هِيَ في حالةِ الرَّفْع . واسْتُخْدِمَت الغينُ عِوضاً عَن الجيم المِصْرِيَةِ غيرِ المُعَطَّشَةِ (مِثْل غاليري ، وفاغْنَر ... إلخ)

وألْحِقَ بالمُعْجَم كشّافانِ (مَسْرَدانِ) ألِفْبائِيَانِ بالمُصْطلحات العربيَةِ والفَرَنْسِيَّةِ ، يُحيلُ كُلٌّ مِنْهُما إلى جِسْم المُعْجَم.

وقدِ اقتضتني الأمانَةُ أن أستأنِسَ في بعض المواطن من هذا المعجم برأيِ نُخْبَةٍ من ذَوي الرَّأي كلٌّ فيما يخصُّه أدبًا وعِلمًا وفنًا ولغة ودياناتٍ ، وهم الأستاذ الدكتور مجدي وهبه أستاذُ الأدبِ الإنجليزيَ وعضوُ مَجْمع اللُّغةِ العربيَّةِ ،

والأستاذ المهندسُ حسن فتحي الرائدُ المعماريّ الجليلُ ، والأنبا غريغوريوس أسْقفُ عامّ الدّراسات العُليا والثقافة القبطيّة ، والأبُ الدكتور جورج شحاته قنواتي من الآباءِ الدّومينيكانيّين ، والأستاذُ الفنّان حسين بيكار أستاذُ التّصوير ، والمايسترو يوسف السيسي ، والمرحوم الدكتور يوسف شوقي ، والسيدة/ رتيبة الحفني من كبار المشتغلين بالموسيقى ، والدكتورة ماجدة صالح والدُّكتور يحيى عبد التواب من رُوّاد فنّ الباليه ، والأستاذ إبراهيم الأبياري من أساتذةِ اللُّغة الملحوظينَ ، والدُّكتور عبد الرَّءُوف يوسُف أُستاذُ الآثار الإسلاميَّة ، فلهم مني الشُّكرُ الجزيلُ والثَّناءُ العاطِرُ على ما أسدَوْا من رأيٍ . وثمّة غيرُ هؤلاء مِمّن شاركوا بعون لايُنكر ، ولكنّ المجال لايَتّسع لذكرهم .

ولا أنسى أن أُسديَ شكري إلى الأُستاذ وجدي رزق غالي ، مدير النشر العربي بالشركة المصرية العالمية للنشر - لونغمان ، على ما قام به من عون كريم في إعداد هذا المعجم في طبعته هذه تدقيقاً وتنسيقاً وترتيباً وتبويباً ومراجعةً وتصحيحاً للتّجارب - هو ومحرّري الشركة ، وخصوصاً السّادة : أنور بسيوني علي ، ويسري محمد حنفي ، والدكتور فريد فؤاد عبد الملك ، المحرِّرين ؛ والسيدين : عمرو وجيه حسن ، وجوزيف حكيم جرجس ، الفنّانَيْن بالشركة ، حتى خرج على هذه الصورة .

كذلك لا يسعني إلا الإشادة بالجهد الفني المبدع الذي بذله الفنان حلمي التوني في إخراج الصفحات المصوَّرة الثمانين في هذا المعجم .

وأخيراً أتقدّمُ بشكريَ الخاصّ إلى الأُستاذِ خليل صايغ صاحب مكتبة لُبنان على ما أبداهُ من نصْح وملاحظاتٍ قيِّمة ، وكذلك الأُستاذين عبد السلام شرارة ، نائب رئيس مجلس إدارة الشركة ، و وحيد بدر العُضو المنتدب للشّركة ، فإليهما يرجع الفضلُ في خُروج هذا المعجم إلى النّور.

وبَعْدُ ، فإني أضعُ هذا المعجمَ أمامَ أعيُن الجيلِ النّاشئِ نافِذةً يُطِلُّ من خِلالِها على قَبَس منْ وَهَج التُّراثِ الإنسانيّ يُنير طريقَهُ إلى نصيبٍ من المعرفةِ الإنسانيَّة ، ويُتيح لهُ أنْ يتذوّقَ بدائعَ الإنجازاتِ الفنّيّة . وفي الوقتِ نفسِه فإني لا أبَرِّئُ مُعجمي هذا - على الرَّغم مما بذلتُ فيه من جَهْدٍ واسْتقْصاءٍ - من نقصٍ قد يَعْتورُه ، فليس ثمةَ عَملٌ مهما بُذِل فيه من حِرْص وعنَاءٍ يخرجُ سَليماً من شوائِبَ وهَنَاتٍ ، وصَدَقَ مَنْ قال : «مَنْ ألّف اسْتَهْدف» ، أو كما يقول الأديبُ العلامة صموئيل جونسون : «ما أشْبهَ المعاجِمَ بالسّاعاتِ ، فكما أنه لا غنى لنا عن أقلِّها جودةً ، فكذلك لا نُبرِّئُ أكملها جودةً من نقص فيها» ، وبالمثل فإن أدنى المعاجم شأناً لا غنى لنا عنه ، كما أن أجلّها شأناً لا يخلو من هَفَواتٍ.

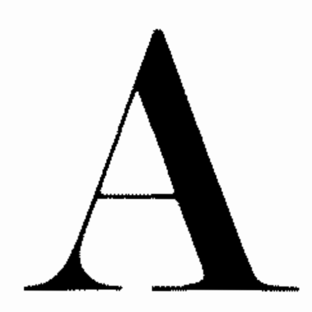
المعادى في ١٨ فبراير ١٩٩٠ — ثروت عكاشه

Abbreviations

Abréviations

مفتاح المختصرات

aesth.	aesthetics	Lat.	Latin
arch.	architecture	*m.*	masculin
blt.	ballet	mus.	music
cul.	culture	myth.	mythology
f.	feminin	pl.	plural
Fr.	French	rel.	religion
Ger.	German	Sansk.	Sanskrit
Gk.	Greek	sing.	singular
Heb.	Hebrew	Turk.	Turkish
It.	Italian		



عاملٌ آخر في نهاية القرن هو أثر الفنّ الأوربيّ ، كما بدت المخطوطات لا تعاون فيها بين العناصر التي تقوم بترقين الكتاب ، فغدت التّصاوير تقتحم الهوامشَ في تطفُّل شديد ، كما جاء التّرقين رتيبًا ونوعيّة الأصباغ مُنحطّة ، وباتت نماذج الشّخوص المصوّرة سُوقيَّة تفتقر إلى الوَقار . ومن العَسير تحديد تاريخ تلك الصُّور والرُّسوم الشّعبية أو نِسْبتُها إلى فنّانٍ مُعيَّن على الرَّغم مِنَ التّواريخ والتّوقيعات المُسجّلة عليها نظرًا لذَوبان الأساليب واندماجها تدريجيًّا بعضها في بعض ، كما غَدَت المُصوَّرات القديمة مَوْضِعَ تقليد الفنّانين المحدثين .

وشاع تصوير الغِلمان المخنَّثين والخصيان وهم يُثَبّتون زهورًا طويلة الغُصون فوق عمائمهم أو يَلُفّون رؤوسهم بمناديل شأنهم في ذلك شأن النّساء ، بل ويرتدون ثيابا أُنْثَوِيَّة أو عمائم ضخمة أو قلانِسَ رأس على شكل المِرْوَحة ذات حافات من الفراء عَمَّ استعمالها في عهد شاه عباس .

وكان معظم شخصيّات النساء المُصَوَّرة من بين الرّاقصات أو المَحْظيّات تزهو ثيابهن الحريريّة والمطرّزة بالقصب على ثياب الرِّجال ، وتسترسل شعورهن في غدائر على حين تتحلّى عباءاتهن بالفراء ، وتصبغ أكُفَّهُنَّ وأقدامهُنَّ بالحِنّاء بينما توشم أطراف الصَّبايا بزخارفَ مُتْقَنَة ، ولم يَعُد استخدام الجواهر مقصورًا على الرِّجال والنساء فحسْبُ بل انتقل إلى عُدّة الخيل ، وهو تقليد فارسيٌّ قديم .

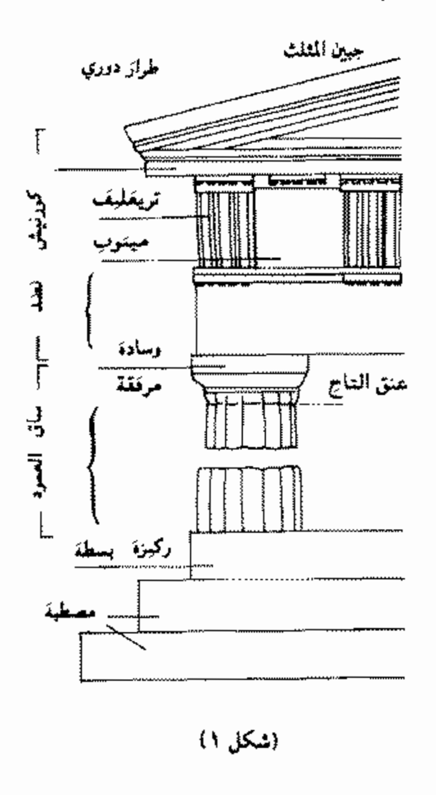
وتختلف رُسوم عهد شاه عباس عما سبقها ؛ فروحُها في أغلب الأحوال عصريّة وشيَّد القصور وخانات القوافل مُؤْمنًا أن تعميرَ بلاده هدفٌ أنبل من الغزو ؛ فاتجه إلى النُّهوض بالزّراعة وتشجيع التِّجارة caravanserai * . ونقل حاضرته عام ١٦٠٠ إلى أصفهان ومن ثم عَبَّد بها الطُّرق الواسعة الفخمة وشيَّد المباني الفاخرة ، مثل مسجد شاه وميدانه الشهير ، وقصر عالي قابو ، وقصر الأعمدة الأربعين « جهل ستون » Chihil Sutun * وجسر علي وردي خان ، وانْتَشَرَتْ في عهدهِ الصُّور الجداريّة كما شهِدَ عصر شاه عباس انفتاح فارس على الغَرْب ، فتوافد السُّفراء والتُّجّار والرَّحالة والفنّيُّون على أصفهان وغيرها من المُدُن الكبرى .

وإذا كانت الفُنون في عهد شاه عباس بعامَّة ــ العِمارة والنّسيج والسّجاجيد والخزف ــ محل الثّناء والإعجاب إلا أنَّ عين الخبير لا تلبث أن تلْحظ أن ضُمورًا قد أصاب حيَويَّتها وقُوَّتها الخلاقة ؛ إذ أصبح إنتاج الخزف يتم بالجملة مُحاكيًا النماذج والأشكال الصِّينيَّة ، كما افتقدت تصميمات زخارف الأنسجة والسَّجاجيد حيويَّتها وتدهورت ألوانها . وباتت المُنَمْنَمات المُصوَّرة ، التي كانت تُرْسَمُ بعيدةً عن رعاية القَصْر ، أقلَّ أرستقراطيَّة من الماضي ، وذلك أنه بعد أن فقد شاه طهماسپ (١٥١٤ – ١٥٧٦) اهتمامه بالتَّصوير سمح لبعض مُصوِّري المكتبة الملكيَّة بممارسة التَّصوير لحسابهم الخاصّ ، فأصبحت المخطوطات الفاخرة في النصف الثاني من القرن ١٦ نادرةً ، بينما شاعت الصُّوَرُ والرُّسوم الشَّعبيَّة المُنْغَفِقة من سيطرة الحكّام رعاة الفن . كذلك قفز إلى الوُجود

وِسادةُ تاجِ العَمُودِ الدُّوريّ abacus

abaque m. (arch.)

الجزء العُلويُّ من تاج العَمُود الدُّوريُّ ، وهي كُتلة من الحجر المربَّع تفصل في رِفْقٍ بين الأجزاء المستديرة السُّفْلِيَّة والأجزاء العُلْوِيَّة من المبنى المُسَمَّاة « النَّضد » entablature * .



(شكل ١)

شاه عبّاس Abbas, Shah (cul.)

(١٥٨٧ – ١٦٢٩)

تبوَّأ شاه عباس [الأوّل] وهو في السّادِسة عشْرة من عمره عرشَ فارس المُتَهاوي بعد أن أنهكته عشْرُ سنينَ من القلاقل والاضطراب . وبعد ما قضى على خُصومه التفت إلى السياسة الداخليّة لبلاده

والعُرف في البناءِ المسرحيّ : فالشَّخصياتُ قد تُغيِّرُ سنَّها وجنسَها وملامحَ شخصيَّتِها مرارًا في نفس المسرحية ، وقد لا يكونُ المكانُ المسرحيُّ محدَّدَ المعالم . ولأوَّل وهلةٍ تظهرُ أحداثُ المسرحيَّةِ كأنها سلسلةٌ من العَشوائيات التي لا تربُط بينها صلةٌ ما ، ولكن يُراد بهذا الأسلوب المسرحي إظهارُ ما في الحياة والشَّخصيات البشريَّة من تَناقُضاتٍ ، كما يُقصد به إظهارُ المُفارقة بين حُلْم الإنسان في الحياة وواقعِ الحياة نفسها . وفي المسرح العربيّ الحديث يُمكن اعتبارُ مسرحية « الفرافير » ليوسف إدريس مثالًا لذلك .

Abu Simbel Temple **مَعْبد أبو سِمْبل**

Temple m. d'Abu Simbel (arts & arch.)

إذا كان بناءُ الأهرام في الدّولة القديمة قد جاءَ وَليدَ العقيدة الشَّمسيَّة القديمة ، وكان كالمِعْراج الذي يَصْعَدُ به فِرْعَونُ حيث يَتَّحِدُ مع أبيه في السَّماء ، فقد أَوْحَتْ أرضُ طِيبَة فيما بعدُ إلى أبنائها من الفَراعِنةِ بأسلوبٍ رمزيٍّ يختلف شيئًا عن الأسلوب الرَّمزيِّ عند فراعِنة الشَّمال .

وقد شاء رمسيس الثَّاني أن يبني مَعْبدًا لا صلةَ له بأيَّةِ فكرةٍ جَنائزيَّةٍ سابقةٍ ، فيمّم شَطْرَ أبو سِمْبل في بلاد النُّوبة حيث لا تترك الشَّمس القويَّةُ أثرًا للظِّلال ، ونَحَت في بطن الجبلِ ذلك الرَّمزَ الذي يحتضنُ فِكرةَ أُلوهيَّته خِلال حياتِه ، إذ عند أبو سمبل ينتصب الجبل فوقَ النَّهر مُسامتًا الشَّمسَ ساعةَ شروقِها من الضِّفة الشَّرقيَّة ، وتمثِّل صُخورُه أفضلَ موقع للتَّلقيح الإلٰهيِّ الذي يولَدُ به فرعونُ ابنُ الشمس .

ومن أجل ذلك أيضا حفر مَعبدًا صغيرًا إلى جانب المعبدِ الكبيرِ وجعله للإلٰهةِ حتحور Hathor * — التي كان لها شأنها — مُصَوَّرةً في مَلامحِ الملكة نِفرتاري زوجةِ الملك .

ونجد فَوْقَ الجدار الصَّخريِّ لمعبدِ أبو سِمْبل الكبير — الذي تتقدَّمُه شُرْفةٌ تزيِّنها تماثيلُ مُتتاليةٌ للمَلِكِ والصَّقرِ المُقدَّسِ — إطارًا مَنْحوتًا على شكل صَرحٍ تُزيِّنُه أربعةُ تَماثيلَ ضَخْمةٍ للمَلِكِ . وبعد أن نجتازه نَصِلُ إلى قاعةٍ كبيرةٍ ذاتِ ثمانيةِ أعْمدةٍ أوزيريَّة Osiric pillars * هي : بهوُ الأعمدةِ ، تُفضي إلى بهوٍ آخر به أربعةُ أعمدةٍ مُربَّعةٍ ، نَدْلُفُ بعده إلى الجزءِ الثَّالثِ من المعبدِ ويحتوي

absolute music **المُوسِيقَى المُجَرَّدَة**

musique f. absolue (mus.)

موسيقى أَلَّفها مُؤَلِّفُها لِذاتِها وليس لحكاية قِصَّةٍ أو وَصْفِ مَشْهَدٍ أو تَبعًا لِبَرْنامجٍ .

abstract expressionism **التَّعْبِيرِيَّة المُجَرَّدَة**

expressionisme m. abstrait (arts)

تَعبيرٌ مُرْتَجلٌ غيرُ ذي وحدةٍ أو مَوْضُوعٍ عمّا يَعْتلِجُ في النَّفس أويَعْتَمِلُ في الفُؤاد ، يجمع ما يَتَوَفَّرُ لِلفَنَّان من عناصر تشكيليَّة تجريديَّة دون الْتزامٍ بشيءٍ ما ، ومُراعًى فيه ما يكون له من أثر في المُشاهد . ومن رُوّادِهِ ڤاسيلي كاندينسكي Kandinsky * . وعن هذا التَّعبير المجرَّد كان التَّصوير الحركيُّ الارتجاليُّ action painting * .

abstract pattern of brick decoration

compositions f. abstraites de décoration à la brique (arch.) **تَشكيلاتٌ زُخْرُفِيَّةٌ مُجَرَّدَةٌ مُنَفَّذَةٌ مِنْ قَوالِبِ الآجُرِّ**

اُسْتُخْدِمتْ قوالِبُ الآجُرِّ في تَشكيلاتٍ زُخْرُفيَّةٍ لتزيين واجهات المباني الإسلاميَّة ، مثال ذلك ضريح إسماعيل السَّاماني في بُخارَى ٩٢٧ ، حيث تدلُّ براعة الصَّنعة في تَنْسيق قَوالِبِ الآجُرِّ سواء في خارج المبنى أو في داخِله على شغف بالتَّنويع مع الاحتفاظ بالمَنْطِقِ الإنشائيِّ . فَأُرسِيَتِ القاعدةُ من مَداميكَ مَرْصُوصةٍ رصًّا إنشائيًّا عاديًّا ، على حين قُسِّمت مختلف الأَسْطُحِ التي تعلوها بمختلف التَّكوينات في رصِّ قوالب الآجُرِّ ، في خطوط متوازية مع تَغَيُّرِ وِضعةِ القوالِبِ في كل صفٍّ بالتَّناوُب تارة على بُطونها وتارة على أَجْنابِها .

absurd *absurde m.* **(Lat.: absurdus)**

١ . **المُحال ، الخُلْف ، العَبَث**

الموقفُ أو الأمرُ الَّذي يتنافى مع المعقول ، وإدراكُه قد يُثيرُ الضَّحِكَ .

٢ . **اللَّا معقول**

ما يتّصف به نوعٌ من المسرح الطَّليعيّ في الوقت الحاضِر بأوربا مثل مسرحيّات صَمْويل بيكيت Samuel Beckett ويُوجين يُونسكو Eugène Ionesco وجان جينيه Jean Genêt وهارُولد پينتر Harold Pinter . وفي هذا المسرح نجدُ أن الكاتبَ لا يتقيدُ بالمُواصفات

تعكس هنا وهناك أثر الاتِّصال بالغرب الأوربِّيِّ ، مع اتِّباعها التَّقاليد الفارسيَّة التي تتحاشَى الظِّلال والتَّجسيم والمَنْظور ، وتلتزم أكثر ما تلتزم بالغاية الزُّخرفيَّة . وبصفة عامة كانت لهذه الرسوم شعبيَّة واسعة حيث حلَّت مَوْضوعات تصوير المعيشة اليوميَّة genre والصُّور الشَّخصيَّة لعامَّة الناس بين المشاهد الخَلويَّة محل الموضوعات التَّقليديَّة ، فانتشرت صورُ الرُّعاة والدَّراويش والأطبَّاء والحُجَّاج والرَّحالة فَضْلًا عن مُسْتَنْسخات الصُّور الأوربِّيَّة والرُّسوم الهنديَّة . (انظر Safavid painting) (الصورتان ٤ ، ٨٠)

ablaq (piebald; striped masonry) **الأَبْلَق**

ablaq; pie f. (arch.)

هذه الصِّفة في الأَصْلِ خاصّة بالخيل التي يخالط بياضَها سواد ، وقد دَرَجَ المعماريون المسلمون على زَخْرفة بعض المساجد بالتَّلوين عن طريق استخدام صُفوف من الأحجار المختلفة الألوان تُعْرَفُ باسم الأبلق . وأغلب الظَّنِّ أن طريقة الأبلق شاميَّةُ الأصل ، إذ تسود المباني التي تَرْجع إلى أوائل العصر الأيوبيِّ في حلب حين اسْتُخدِمَ الرُّخامُ الأبيضُ والأسودُ لتَزْيين واجِهات بعض المباني . غير أن استخدام صُفوفٍ من موادَّ بنائيَّة كالآجُرّ والحجر لتزيين الواجهات من لونين متناوِبَيْن أحدهما فاتح والآخر داكن كان سابقًا على هذا العصر ، فهو يَرْتَدُّ إمّا إلى أواخر العصر الرُّومانيِّ أو إلى العصر البيزنطيِّ ، ثم شاع بعد ذلك في عِمارة العثمانيِّين حتَّى أصبح من أبرز معالم مباني إسْتَنْبول .

والأبلق الأصيل هو ما استُخدِمَ في بلاد الشَّام وفي مصر المملوكيَّة حيث ظهر لأول مرَّة في واجهة [وجهية] مسجد ومدرسة قلاوون الَّذي بُني سنة ١٢٨٤ ؛ وظهر بعد ذلك في عددٍ من الوجهيَّات الفخمة لعل أروعها وأكثرها جذبًا للانتباه وجهية مسجد السُّلطان حسن (١٣٥٦) وجامع المؤيَّد (١٤٢٠) . (صورة ٦)

absolute ballet; abstract ballet *ballet abstrait* (blt.) **الباليه التَّجْرِيديّ**

تأليفٌ من حَركاتٍ راقصةٍ تَجْريديّة لا صِلةَ لها بأيَّةِ حَبْكة رِوائيّة ، ولا تنطوي عليها مَجموعةٌ مُترابطة من الأفْكار .

كما لم يُعْنَوا بتوحيد حضارة إمبراطوريتهم المترامية الأطراف . وإذا كان ثَمَّة إنجازات متفرِّقة في هذا الميدان فقد جاءت على أَيْدي رجال الدِّين ، أو نِتاجَ جُهودٍ فرديَّة ، بينما تَخاذَلَتِ الحكومةُ عن مُجرَّد مُحاولة الرَّبطِ بين الحضارةِ الإيرانيَّةِ والهِنديَّةِ من ناحية واليونانيَّة من ناحية أخرى ، تاركةً مُهمةَ ذلك للتفاعلات التِّلْقائية العَشْوائيَّة التي تحدث على حُدود الإمبراطوريَّة مع الدُّول المُتاخِمةِ أو داخلَ نِطاقِ الإمبراطوريَّة بواسطة الجُنود الإغريقِ المُرْتَزقة ، وكذلك العمال الإغريق الذين كان الملوكُ يستخدمونهم في إنجاز الأعمال الفنيَّة . كما تَلَقَّت البلاد التأثيرات العلميَّة والثَّقافيَّة على أيدي الوافِدينَ من أصحاب المعرفة اليونانِّيين ، وبصفة خاصَّة الأطبَّاء ، وكذلك على أيدي علماء الهند الذين وضعوا معارفهم الطِّبِّيَّة في خِدمة ملوك فارس .

ولقد تسلَّلت فكرة الأخمينيِّين الدِّينيَّة التي تَسْتَقْطِبُ الخيرَ والشَّرَّ إلى العالَم القديم بأَسْرِه ، فلجأَ الفَنَّانون إلى استخـدام مَوْضوعات من التَّصاويرِ المحلِّيَّة للآلهةِ والجانِّ الحارسة أو الشِّرِّيرة المُسَيْطِرة على البشر ، فضْلًا عن الموضوعات المُتَداوَلةِ بين النَّاس . واتَّسم تناوُلُ الفنانينَ لهذه الموضوعاتِ بالجُمودِ والتَّجرُّدِ من الانفعال الذي ظهر فيما بعد في فنِّ التصوير الإسلاميِّ وخاصة الفارسيِّ منه . واقتصر الفنَّانونَ على تقديم مجموعة مشاهد ثابتة لا تتغيَّر وإن تألَّقت روعتها كَزَخارفَ معماريَّة .

وإذا كان الأخمينيُّون قد أَوْلَوا زَخارفَ النَّقْش الخفيف البروز عِناية خاصَّة مِثْلَما هو الحال في پرسيپوليس Persepolis * فإنهم لم يهتمُّوا بالنَّحتِ المُجَسَّمِ إلا في تيجانِ الأعْمدة . وقد لجَأوا إلى أسلوبين في النَّقش الخفيف البروز ، أحدهما اعتبار الكُتلة الحجريَّة كلًّا قائمًا بذاته ، وثانيهما استخدام عنصر متكرِّر يشكِّل تكوينًا شاملًا « پانوراميًّا » كبيرًا ناشئًا عن التَّجاوب بين العديد من العَناصر .

ومن العسير إنكار تأثُّر الأخمينيِّين بالأفْكار الأشوريَّة والبابليَّة في مجال الزَّخرفة المِعْماريَّة ، غير أن التقْنيَّة مختلفة ، إذ تتجلَّى الرِّقَّة والعناية بالتَّشكيل والجَهد الكبير في إضفاء الحَيويَّة

أكاپيلا

a cappella (It.) (in the chapel style) (mus.)

هو الغِناء بدون آلات ، وسُمِّي كذلك لأنَّه نشأَ داخلَ الكَنيسة وتحت قُبَّتِها ، وكان أغلب الغناء الديني بدون آلات .

أكْيوس

Accius *Accius* (drama)

(١٧٠ – ٨٦ ق.م)

أهَمُّ كُتَّابِ المَأساة الرُّومان ، وظلَّت مُؤَلَّفاتُهُ تُقدَّمُ حتى في عَصر الإمبراطُوريَّة . وإلى جانب مُحاكاته لأوريپيديس اتَّخذ أيضًا أعمالَ أيسخولوس وسوفوكليس نَموذجًا له . كذلك يُعَدُّ أكيوس إرْهاصةً لسنيكا Seneca * في استخدام الأفكار الميلودْراميَّة والمُفْزِعة ، وتصوير الشَّخصيَّات الجليلة والخَطابيَّة .

الآخِيُّون

Achaeans

Achéens (cul.)

حوالي مُنتصَف الألف الثانية قبْل الميلاد نَزَحَ شعبانِ مُهاجران إلى أرض اليونان من الشَّمال حامِلَيْنِ مَعَهما اللُّغة اليونانيَّـة ومُعتقدهم في آلهة الأولِمپ ، وهذان الشَّعبان هما الأيونيُّـون Ionians والآخيُّـون Achaeans . وكان الآخيُّون شعبًا محاربًا له أسلحته المصنوعة من البرونز ، نزحوا إلى الجنوب في شبه جزيرة المُورة وأخضعوا سُكَّانَها ، ثم ارتدُّوا إلى البحر فانْقَضُّوا على جزيرة كريت واستولوا على ما في عاصمتها كنوسوس Cnossus من كنوزٍ وحملوا معهم مهاراتِها التِّقنيَّة إلى معاقِلهم في موكناي Mycenae وتيرنز Tiryns . والرَّاجح أن حربَ طرواده قد وقعت أثناءَ حكمهم لأن هوميروس Homerus * قد استخدم لفظ الآخيِّين في إلْياذَته للتَّعبير عن الإغريق على حين لم يذكر كلمة الهيلينيِّين إلا مرَّة واحدة في صَددِ الحَديثِ عن أتباعِ البَطلِ أخيل Achilles * . ومع غزوات الدُّوريين Dorians نزح بعض الإيجيِّين والأيونيِّين والآخيِّين إلى آسيا الصُغرى .

الفَنُّ الأَخْمينيُّ

Achaemenid art *art. m. achéménide* (arts)

(٥٥٠ – ٣٣٠ ق.م)

لم تُظْهِر الأسرةُ المالِكة الأخمينيَّة في فارس إلَّا اهتمامًا يَسيرًا بالتَّطور الفِكريِّ أو العِلميِّ ، على مدخل وثلاث غرف أهمها الغرفة الوُسْطى وهي قُدْسُ الأقْداس حيث نَشْهد قاعدةً كان الزَّوْرقُ المُقَدَّسُ يوضعُ عليها . وفي الجدار الخلفيِّ لقدس الأقداس نُحِتَتْ أربعةُ تماثيلَ لِلآلهة پتاح وآمون رَعْ ورمسيس الثاني مُؤَلَّهًا ورع حراختي .

ويتميَّز معبد أبو سِمْبل الكبير برهافةِ الحِسِّ الفنِّيِّ ورقَّة الإيقاعِ الهندسيِّ المعروف عن معابد الأسرة ١٨ ، فتجمع واجهتُهُ الرَّائعةُ بين الطَّابَع الإلٰهيِّ والطَّابَع الإنسانيِّ مُعَبِّرةً عن سماويَّةِ الحُكْم المَلَكيِّ بتلك التَّماثيل الأرْبعةِ الجالِسةِ في وَقارٍ والمُلْتَصقة بالجبل الذي يحتضنها من الجانبين . وتتألَّقُ ألوانُه مع الصَّباح الباكر بأشعَّة الشَّمس الورديَّة ، ويكشف داخلُه عن معبدٍ فَسيح تَنْتَصِب على جانبي بَهْوِهِ الدَّاخليِّ الأوَّلِ التَّماثيلُ الأُوزيريَّةُ المُلْتَصِقةُ بالأعمدةِ المُربَّعةِ ، وتمتدُّ على جدرانها النُّقوشُ التي تصوِّرُ مشاهدَ موقعة قادش مُسجِّلةً انتصارَ الملكِ الإلٰه على أعدائه الحيثيِّين .

ويقف معبد أبو سِمْبل الصَّغير على مَقْرَبةٍ مائلًا قليلًا نَحْوَ المعبد الكبير مع انحناءة الجبل ، حتى لَيَبْدو كأنَّه في مُواجَهَته يُصَوِّر الملكة نِفِرْتاري في هيئة الإلهة حَتْحُور واقفةً بجانب زَوْجها في تعبيرٍ أَخَّاذ يَنِمُّ عن الحبِّ الإنْسانيِّ الذي يضيفُ إلى ألوهيةِ الرُّوحِ رِقَّة الوِجدانِ .

وتَجْدُرُ الإشارة إلى أن مَعْبَدَيْ أبو سِمْبل لا يَقعان اليومَ في مَوْقعهما القديم حيث بناهما رَمسيس الثاني في القرن ١٣ ق.م . وتلك الرَّبْوةُ التي يُقومانِ عليها الآنَ ترتفع نَحْوًا مِن خَمْسةٍ وستينَ مِتْرًا ، كما تَبْعُدُ عن المكانِ القديم بنحوٍ من مِئة مترٍ . (انظر International Campaign for the Salvage of Nubian Monuments) (الصورتان ١ ، ٢)

النَّزعةُ الأكادِيميَّة

academism

académisme m. (arts)

الالتزام بالقواعد والتَّقاليد التزامًا حَرْفيًّا ، ومن ثَمَّ فهي مُحاكاة طِبْقَ الأصل للنَّموذج الأصليِّ دون أن تبرز فيها شخصيَّةُ الفنَّان حيْث ينحصر الاهتمام في الشَّكل أكثر من المضْمون . ولهذا عَدَّتْهُ الحركاتُ الفنِّيَّة المُتحرِّرةُ فنًّا جامدًا مُقيَّدًا .

الإسكندر لهذا التَّوحيد على صورة أَوْثَق في مَجالَيْ الثَّقافة والحُكم أصهر إلى داريوش الثَّالث بزَواجه بابنته . ولقد جرَّ هذا الإصهارُ الكثيرَ منَ الإغريقِ إلى الاقْتِداء بالإسكندر الَّذي قَصد من وراء هذا أن يجعلَ من الشَّعْبَيْن شعبًا واحدًا تربُطُ بينه أواصرُ القُرْبَى وروابطُ الدَّم ووحْدةُ التَّفكيرِ ، غير أن هذا لم يُؤْتِ ثمرتَهُ المَرْجوَّة فما إن مات الإسكندر سنة ٣٢٣ ق.م حتى احْتَدَمَ الصِّراعُ بين خلفائه أعوامًا أربعين وتمخَّض في النِّهاية عن : المملكة المقدونيَّة في أوربَّا ، ومملكة اللَّاجيديِّين البَطالِمة في مِصر ، ومملكة السَّلوقيِّين في آسيا Seleucids * .

والواقع أنه بعدَ موت داريوش الأول بدأت الوَحْدةُ الَّتي أرساها بين مختلِفِ بِقاع الدَّولة الأخمينيَّة تنفصم وتفلت من أيدي خلفائه الَّذين لم يجدوا وَسيلةً يحولونَ بها دونَ انحلال الإمبراطوريَّة ، بل إنهم شاركوا دون قَصْدٍ في التَّعجيل بسقوطها بعد أن جعلهم الحكمُ المطلق غُرباءَ عن رَعاياهم ، وعَزَلَتْهم في قصورهم مراسمُ بروتوكوليَّةٌ صارمةٌ حَرَّمَتْ على المواطنين الاقْتِرابَ منهم إلا ساجدين ، وأدَّى هذا كلُّه إلى شُيوع المؤامرات وتزايُدِ أعمال العنف .

على أنَّ أخطر جرثومة كانت تهدِّد بشطر الإمبراطوريَّة هي تلك الثُّنائيَّة التي عجز الأخمينيُّون عن التغلُّب عليها والَّتي كانت تفصل الجزء الإيرانيَّ والزَّردشتيَّ عن بَقية شُعوب الإمبراطوريَّة ، كما كانت الاختلافات العِرقيَّة والشُّعوبيَّة تَحُولُ دون التَّماسُك والتَّرابُط ، فَضلًا عن أن العيبَ الأكبرَ في الجيش الأخمينيِّ الهائل العدد أنَّه كان سيِّئَ التَّنظيم ، ومنذ القرن ٥ ق.م كانت القوَّةُ الضَّاربة في الجيش الفارسيِّ مُكوَّنةً من المرتزقة اليونانيِّينَ مثلما كان قوامُ الجيش الفارسيِّ سُفنًا فينيقيةً .

أخيل (عن الإلْياذة) **Achilles**
Achille (myth.)

ابن پيليوس Peleus وثيتيس Thetis إحدى حوريات النيرياديس ، وأشجع أبطال الإغريق في حرب طُرْواده . غمسته أمه إبّان طُفولَتِهِ في مياه نهر ستيكس Styx فجعلت من معادن ثمينة . وتتجلَّى دِقَّتهم الفَنِّيَّة في الأساور وآذان الكؤوس والحيوَانات فَبَرْهَنوا على مهارتهم في صياغة المعادن . كما احْتَلَّت صناعة البرونز مَكانةً كبيرةً في صناعة الأثاث والتَّماثيل الصَّغيرة . (صورة ٥)

الأخمينيُّون **Achaemenids** *achéménides*
(٥٥٠ – ٣٣٠ ق.م) *m. pl.* (cul.)

أو الأكمينيُّون أو الكيانيُّون [الجَبابرة] أو الهخمانشيون نسْبةً إلى مؤسِّس الدولة هخامنيش Achemenes ، وهم بُناةُ دَوْلة فارس الذين وطَّدوا أُسُسَها . وكانت الإمبراطوريَّة الَّتي أرْسَى قواعدها قُورَش الأكبر Cyrus * وداريوش الأول Darius * من أهمِّ الإمْبراطوريّات القديمة في العالَم . وقد أفلحت في أن تضمَّ تحت لِوائها بلاد ما بين النَّهرين وسوريا ومِصر وآسيا الصُّغرى ومدنًا وجُزرًا يونانيَّة ، وأن تقتطع جزءًا من الهند .

وكانت الإمبراطوريَّة الأخمينيَّة رِدَّةً إلى الآريَّة ، إذ كانت أشدَّ نَقاءً في آريَّتها من دولة الميديِّين السَّابقة عليها . وقد وجد الأخمينيُّون أنفسَهم إزاءَ شُعوب وإنْ بَدَتْ مَغْلوبة حربيًّا إلا أن لها إرْثًا من حَضارةٍ وثقافةٍ يضعها معهم على قَدَمِ المُساواة . لذا تَركوا لها استقلالها الذَّاتي وأفسحوا لها أن تمضي في سبيلها يؤازرونها في ظلِّ نفوذهم السِّياسيِّ الذي طَغَى على نفوذ من عَداهم من شُعوب تلك البلاد ولم يدع لها منه شيئًا .

وقُدِّرَ لهذه الإمبراطوريَّة أن تعيش طَويلًا ، غيرَ أن مَيْلَها إلى التَّوسُّع فَتَحَ أمامها آفاقًا فسيحة تعْيا كُبرى الدُّول عن أن تلمَّ أطرافها ، ودفعها الطُّموحُ إلى غزو اليونان ، وإذا داريوش وخشايارشا Xerxes [أجزرسيس عند اليونان] يجتازان الحدود الفاصلة بين البلدين حول السَّاحل السُّوريِّ ، إلَّا أن أثينا وإسْبَرْطَة اجتمعتا على حرب فارس وَرَدِّها على أعْقابها (٥٠٠ – ٤٤٩ ق.م) .

وما إن اغتيل أردشير الثالث سنة ٣٣٨ ق.م حتى شَرعت تلك الإمبراطوريَّة في التَّرنُّح والانهيار ، وساعد على ذلك ظُهورُ دَولة جديدة على مَسْرحِ الحَياة هي دولة الإسكندر المقدونيِّ الذي راوده بدوره حُلْمُ توحيدِ اليونان وفارس بعد ارتداد خشايارشا بجيوشه أمامَ اليونانيِّين بمئة عامٍ . ولكي يمكِّن على الثِّياب بأطوائها وتَمَوُّجاتِها على غير ما هو مَعهود في ثياب الأشوريِّين مما يُوحي بتأثُّرهم بالغَرْب . ولقد حَرَصَ داريوش على أن يكشف في ميثاقِهِ عن أن النَّحَّاتينَ في پرسيپوليس كانوا أيونيِّين وليدِيِّين من ساردِيس Sardis وأنهم قد تفوَّقوا على الفُرْس والمِيدِيِّين في الإيحاء بنسمة الرِّيح المتموِّجة فوق سطح الحجر .

وإذا كانت پرسيپوليس قد لجأت إلى تقْنِيَّة بابل في الزَّخرفة بلوحات الآجُرِّ المُزَجَّجِ ولكن في حُدود ضَيِّقة أشدَّ الضيِّق ، بينما مضت تتوسَّع في النَّحْت البارز على الحجر ، فإن سوسة Susa * قد استخدمت النَّحت البارز في حالاتٍ نادرة ، وغطَّت جُدرانها بزخارف الآجُرِّ المُزَجَّجِ على نحْو الطِّراز البابليِّ الحديث .

وكان عُزوف الأخمينيِّين عن بناء المعابد وإقامتهم للشَّعائر الدِّينيَّة في العَراء أمامَ بيوت النار سَبَبًا في غَيْبةِ كل من فَنَّيْ نحت التَّماثيل والتَّصوير الدينيِّ ، فلم يُعْثَرْ على أيِّ تمثال يمكن عن يقين نسبته إليهم . ولا نجد سببًا يفسِّر جُمود الفنانين عن نحت التماثيل ، وهم الذين لم يكتفوا بنحت أفاريزَ من النَّقش البارز تَعَدَّى طولها مئات الأمتار ، بل برعوا أيضًا في تجسيد الثِّيران المُكوَّنة لتيجان أعمدة القاعات واسْتَخْلصُوها بمهارة من الكتل الضَّخمة التي قدُّوها منها .

ولعلَّ سرَّ إحجامهم عن نحت التَّماثيل هو عُزوفهم عن تجسيد الإنسان ، وهو أمر يدعو إلى الحيرة نظرًا لما نَلْمِسه من قُدرة مَثَّاليهم ومهارتهم . وعلى أيَّة حال كان الفنَّان الأخمينيُّ يُضْفي شكلًا أُسْطوانيًّا على شعْر الرَّأس ويربط قِمَّتَهُ بشريط ويصفُّه حول الأذُنَيْن ويهدِّل طرفي الشَّارب على شعر اللِّحْية المربَّعة مراعيًا الملامح المميِّزة للجنس الفارسيِّ كضيق الجبهة وتَقَوُّس الحاجبين وكبر العينين اللوزيتي الشَّكل ، واستقامة الأنف الطَّويل .

وقد أثبت الأخمينيُّونَ إلى جانب تفوُّقهم في الفَنِّ المِعماريِّ وهيامِهم بالزَّخارف الواسعة النِّطاق براعتهم في الأعمال التي تتطلَّب إلى جانب الذَّوق الرَّفيع الدِّقَّة التَّامَّة ، أي الفن المُتَّسم بالإبداع المفرط والبذخ في التَّكلفة sumptuous * فخلَّفوا كَثرة من القطع الفَنِّيَّة النَّمطيَّة وخاصَّة من الحلْيِّ والكؤوس المصنوعة

ذرْوة الفنّ المعماريّ في طرازين من البناء هما الـدُّوري Doric order * في البارثينــون والأيونيّ Ionic order * في معبد الإرخثيوم . إن الجمعَ بين هذَيْن الطِّرازين ــ كما هو الحال في البروبيلاي ــ ثم الاحتفاظ بهما مُنْفَصِلَيْن كلٌّ على حِدَةٍ في المعبدين التَّوْأَمَيْن على كلا جانبي الأكروبول لَهُوَ برهان ساطِع على اللّقاء المُثْمِر الخلّاق بين العنصر الدُّوريّ الذي يقطن الجزء الغربيّ من بلاد اليونان وبين العنصر الأيونيّ الذي يَقْطُن ساحل آسيا الصُّغرى عبر بحر إيجه وتلاحمهما معًا في مدينة أثينا حتى صارا مع الزّمن شعبًا واحدًا .

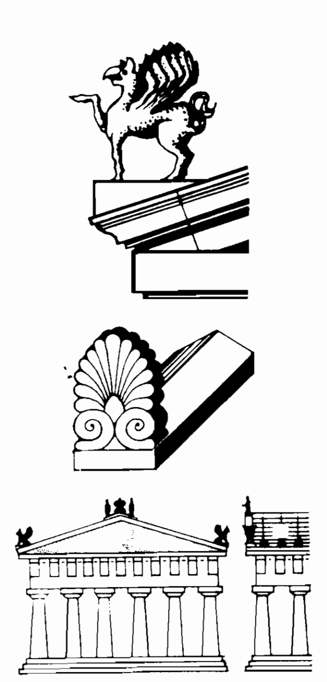
(صورة ٧)

حِلْيات الواجهة المُثلَّثة — acroteria

(sing. **acroter**) *acrotère m.* (arch.)

١. كتلٌ حجريّةٌ أو رخاميّةٌ تُتَّخذ قواعدَ للتماثيل أو للزّخارف المعمارية ، ويكـون مكانُها من المبنى فوقَ قمّة الواجهة المثلّثة [الجبين المثلث pediment * وفوقَ طرفي قاعدتها ، وكان أوّل من اتّخذها الإغريق .

٢. الحِليات المعمارية التي تنتهي بها شُرّافات سطح المبنى . (انظر antefixa)



١- الواجهة المثلثة
٢- حليات الواجهة المثلثة [أكروتيريا]
٣- حليات موصولة بأطراف الأسقف والأفاريز

(شكل ٢)

ويبحث هذا العلم في خصائص الصّوت سواءٌ داخل القاعات المُغْلَقة أو المَكشوفة ، كما يستخدم في قياس ومُعايَرة النَّغَمات الموسيقيّة المكوِّنة لموسيقات الشُّعوب ، وكذلك في تَطْوير وضبط صِناعة الآلات الموسيقية .

أكروبول — Acropolis

Acropole f. (arch. & arts)

نمت أثينا شأن غالبيَّة المُدن القديمة الأخرى حوْل ربْوة « أكرا » التي اختيرت في بادئ الأمر موقعًا عسكريًّا حصينًا حيث بُنِيَت القصورُ والمعابدُ وبعضُ المُنْشآت المدنيَّة كبيوت المال . وإذ كان الإلٰهُ المَحَلِّيّ يتَّخذ مثل هذه الرُّبى سكنًا له ، فقد شيَّدوا له معبده عاليًا فوق الرَّبْوة حتى يَتَسَنَّى لهم الإحساسُ الدّائم بوجوده بينهم خلالَ أوقات عملهم وراحتهم يشاركهم عملَهم وراحتَهم . فلم يحتجب الإلٰه الإغريقيُّ عن رَعِيَّتِهِ داخلَ هياكل المعابد شأن آلهة المعابد الأخرى بل كان يخالطُهم لَيْلَ نهار ، فضلًا عن أن وجود الإلٰه فوقَ الرَّبْوة هو لونٌ من التَّبجيل والتَّقديس ، على حين تُشَيَّدُ الأغورا agora * والمسارح والمبـاني الدنيويّـة مُتناثـرةً على سَفْـحِ الأكروبول .

كان المواطنُ الأثينيُّ مَخلوقًا اجتماعيًّا بالفِطْرة ، يقضي مُعظم وقته في الأسواقِ المكشوفةِ والمنشآت العامَّة بالمدينة في رِفْقةِ مواطنيه . وكانت ساحة الأكروبول تَشْمَخُ فوق هذه المباني مكلِّلةً هامَةَ المدينة التي يتجلَّى تناسُقها في تدرُّجٍ يبدأ بالمساكن المتواضعة ثم المنشآت العامة كالأسواق والمسارح تعلوها جَميعًا المباني الدِّينيَّة . ولم يكن الوصولُ إلى الأكروبول ممكنًا إلَّا مع المنحدر الغربيّ الشّاقّ . وكان الطريق المُقَدَّسُ المؤدِّي من قلب المدينة إلى قمَّةِ التَّل ينتهي بأعمدة البروبيلاي Propylaion* الدُّوريَّة والأيونيَّة المَهيبة . والبروبيلاي أي مَدخل الأكروبول هو البناءُ ــ أو الأبنيةُ ــ الذي رُوعي في إقامته أن يكون مَنْفذًا جديرًا بالسَّاحة المُقدَّسة للمعبد .

وكان البارثينون المَهيب ينتصبُ ولا يزال إلى اليمين من الأكروبول بينما يقوم الإرخثيوم Erechtheum * الرَّشيق إلى اليسار شاهدَيْن معًا على أن الأثينيّين قد بلغوا في وثْبة واحدة

كُلّ جزءٍ من جَسَدِهِ مَنيعًا باستثناء عَقِبِهِ الَّذي كانت تمسكه منه . وقد تعهَّده بالتَّربية والصَّقْل القنطور خيرون Chiron * لذي لَقَّنَهُ أُصولَ الحرب ، وعلّمه الموسيقى ، وغذّاه بِنُخاع الوُحوش فَأَكْسَبَهُ الحيويَّة والمناعة .

وحين تَنَبَّأَتْ أُمُّهُ بِأَلمِيتَةِ الَّتي تنتظر ابنَها ألبسته ثياب النِّساء ، وأَوْدَعَتْهُ بينَ بَنات ليكوميديس ملك سكيروس الَّذي آواهُ حتى لا يَنْخَرِطَ في حرب طُرْواده الَّتي سيلقى فيها حَتْفَهُ كما تقول النُّبوءَةُ . غير أن البطل أجاكس Ajax توجَّه إليه يعرض عليه سِلَعًا من تلك التي تشتريها النِّساء ، ودسَّ بينها بعض الأسلحة الَّتي تثير فضولَ الرِّجال الشُّجعان .

فما كاد أخيل يراها حتى خلع ملابسَ النِّساء وتناول الرُّمْحَ في يد والتُّرسَ في يد ، ومضى إلى ساحةِ الوغى فغدا البطلَ الذي أثار الفزع بين الطُّرواديِّين . غير أن الإلٰه پوزيدون Poseidon * كان يُضْمِرُ له الشَّرَّ فأوعز إلى أبوللو في ثنايا سحابة ونزل في صُفوف الطُّرواديِّين وأمر باريس أن يُصَوِّبَ سِهامَهُ إلى أخيل الذي كان يَحْصُدُ أعناق الطُّرواديِّين ، وَوَجَّهَ بِيَدِهِ الإلٰهيَّة الباطشة سهم باريس إلى أخيل فأصابه توًّا في عقبه ، ومن هنا أصبح يُعبِّر عن نقطة الضعف في كل إنسان بـ « عقب أخيل » Achilles' heel .

عقب أخيل — Achilles' heel (myth.)

talon m. d'Achille

علم السَّمْعيَّات أو الصَّوْتيات — acoustics

acoustique f. (mus.)

فَرْعٌ من فُروع علم الطَّبيعة physics يختصُّ بدراسة إصدار الصَّوْت وَبَثِّهِ وَاسْتِقْبالِهِ واستخدامه ، ويعود إلى عَهْدِ الإغريق القُدامَى والحضارات المبكِّرة . والمصطلح مُشْتَقٌّ من الكلمة اليونانيَّة akoustikos ومعناها ما يتصل بالاستماع . ويكشف التَّصْميمُ المِعماريُّ للمُدرَّجـات المسرحيَّـة amphitheaters * اليونانيَّة والرُّومانيَّة عن الحسِّ الرَّهيـف بالاستماع السَّليم عند المعماريِّين والعلماء القُدامى . وخلالَ العصور الوُسْطى ظلَّ عِلمُ السَّمْعيَّات شأنه شأن غيره من العلوم في زَوايا النِّسيان إلى أن اسْتعادَ مكانته مع حركة ازدهار العُلوم في أعقاب عصر النَّهضة .

acrylic paints **أَلْوانُ أَكْرِيليك**

couleurs f. acryliques (arts)

عَجائنُ لَوْنِيَّةٌ تُذابُ في الماء لها خاصِّيَّة الإعْتام والشَّفافية مَعًا . وهي سريعةُ الجَفافِ وَقَوامُها ثابتٌ لا يتأثَّر بالحَرارةِ أو الوَمَدِ أو البَلَل ، ولها خاصِّيَّةُ الألوانِ الزَّيتيَّةِ والصَّمْغيَّة مَعًا .

Actaeon *Actéon* (myth.) **أكتايون**

see: **Artemis**

action painting **التَّصوير الحركيّ الارتجاليّ**

peinture gestuelle f. (arts) [**العَفْوي**]

هو نَمَطٌ كانَ أوَّلَ من أبدَعه الفنّانُ الأمريكيُّ جاكسون پولوك Pollock * تعبيرًا تجريديًّا يَجيءُ عَفْوَ الخاطر ، ويُمْليهِ وِجدانٌ تلقائيٌّ ، فيأخذ الفنّان في بَعْثَرة أصابعه على اللَّوْحة كيفما اتُّفِق بدَلًا من أن يحسب لكُلِّ صِبْغةٍ حسابها ، مستجيبًا فيما يفعل لحركة يده الاندفاعية دون أن يخطِّط للصورة تخطيطًا سابقًا ، فإذا ما خطَّتْهُ فُرْشاتُهُ من وحي اللَّحْظة . (صورة ٧٠)

adagio *adage m.* (blt. & mus.)

١ ــ في الموسيقى : أَمْهَلُ (مج) ، شَدِيدُ البُطْء ، أداجيو

إحدى السُّرعات الَّتي تُحَدِّدُ الأداء الأوركستراليَّ والغنائيَّ ، وهِيَ أشَدُّ بُطْئًا من المُتَمَهِّلِ andante * وَأَسْرَعُ من البَطيء المهيب largo * وتبلُغ سرعتهُ على مترونوم metronome * مِلْتزل من ٦٦ إلى ٧٦ .

٢ ــ في الباليه : الحركة الشَّديدة البُطْء ، أداجيو [أداج] هي ذروة الباليه الَّذي تَشْرَعُ معه الباليرينا بمُعاوَنة الرَّاقص المُرافِق في استِعْراض مَهارَتها وَرَشاقَتِها ، وَلذلك فهي في الباليه كالثُّنائي في الأوبرا . وَتقْترِن الأداجيو بالإيقاعِ الموسيقيِّ المُصاحِبِ كما تُشَكِّلُ العُنْصُرَ المُؤَنَّث من الرَّقْصِ وَتَضُمُّ سِلْسِلةً من الحَرَكات البَطيئة المَهيبة المُتَعاقِبةِ يَلْعَبُ التَّوازنُ فيها دَوْرًا جَوْهريًّا . وتَكادُ تَكونُ الأداجيو من اخْتِصاص الرَّاقصة تؤدِّيها بمُفْرَدِها في الكَثير مِنَ الأَحْيانِ مَعَ الرَّاقِصِ المُرافِقِ الَّذي يَتَجاوَبُ معها وَيَسْنُدُها وَيَرْفعها وَكأنَّه إطارٌ يَحْتَويها لِيَبْرُزَ من خِلال العَرْضِ الثُّنائيّ ما يَنْطوي عَلَيْهِ أداؤُها من خِفَّةٍ وَمُرونةٍ وَرَشاقة . وَهَكذا تَعْتَمِدُ الرَّاقصة دَوْمًا على عَوْنِهِ ، فَهوَ رائِدُها في حفْظِ تَوازُنها .

وَتَتَكَوَّنُ حَرَكَةُ الأداجيو من عَدَدٍ لا حَصْرَ لَهُ من الأَوْضاعِ وَالخُطُوات تَعْتَمِدُ على خُصوبة خَيال المُصَمِّم مُؤَلِّف الرَّقَصاتِ ، وَلَكنها تَشْتَمِلُ دَوْمًا على الوَضْعِ الهرمسيّ attitude * وَوَضْعِ أرابيسك arabesque * كما تَتخلَّلُها عادَةً حَرَكةُ پيرويت pirouette * استِكمالًا للجَماليات التَّعبيريَّة .

وَتَنْساب الرَّاقِصةُ في هذه الحَرَكةِ المُتَمَهِّلة فَوْقَ خَشَبَةِ المَسْرحِ كالبَجعةِ المُنْزَلِقةِ في تُؤدةٍ وَجَلالٍ فَوْقَ صَفْحةِ البُحَيْرةِ الوَضَّاءةِ .

addorsed (**شَخْصانِ**) **مُتَظاهِران**

(back to back) *adossés* (arts)

وعكسها مُتواجِهان affronted * .

Adonis *Adonis* (myth.) **أدُونيس**

قيل إن مُورْها Myrrha* قد عَشِقَتْ أباها سينيراس Cinyras ملك قبرص ، وتملَّكتها رغبةٌ آثمةٌ في مُضاجَعتِهِ . وعاونتها مربِّيَتُها تحت إلحاحها على ارْتكاب هذا الإثم المحرَّم في جُنْحِ الظَّلام ، كي تُشْبِعَ شَهْوتَها إلى أن اكتشف أبوها ما تورَّط فيه ، فقرَّر قتلها غير أنها وَلَّتْ هاربة . واستجابت الآلهة إلى تضرُّعِها فحوَّلتها إلى شجرة المُرِّ التي لا تزال تحتفظ باسمها . وبعد انْقِضاء فَترة الحَمْلِ ولدت شجرةُ المُرِّ صبيًّا هو أدونيس ، فوضعته أفروديتي Aphrodite * في صُندوق عَهِدَتْ به إلى پيرسيفوني كي تتولَّى تَنْشِئَتَهُ . وما كاد الطِّفْل يَشِبُّ حتَّى رفضت پيرسيفوني Persephone* إعادته من فَرْطِ جماله وَوَسامته ، واحْتَكَما إلى زيوس Zeus* الذي حكم بأن يقضي أدونيس ثُلُثَ العام مع مَنْ يشاء ، وثلثًا آخرَ مع كلِّ إلهة من الإلهَتَيْنِ .

ويُرْوَى أيضًا أن أفروديتي حين الْتَقَتْ بأدونيس بينما كان مستغرقًا في الصَّيْد وقعت للتَّوِّ في غرامه لجماله وَفُتُوَّته فالْتصَقَتْ به وأهملت كُلَّ شأْنٍ عَداهُ ، وخَشِيَتْ عليه من مخاطر الصَّيْد حتى لا يصيبَهُ وحشٌ مفترس فتفقده . وبعد أن حَذَّرَتْهُ مَغَبَّةَ التَّهوُّرِ حلَّقت في الأجواء مُنطلقة بمَركبة تقودها طيور البجع . غير أن الشَّجاعة لا تجدي معها التَّحذيرات ، فقد لمح أدونيس خِنْزيرًا بَرِّيًّا فأنفذ في جنبه رمحه بطَعْنة قاتلة ، لكن الخنزيرَ الوَحشي نزع الرُّمْح بخطمه وتعقَّب أدونيس وعضَّ بنابِهِ فَخذَهُ قريبًا من خِصْيَتِهِ فَتَلَوَّى فوق الأرضِ مُحتَضَرًا .

وبَلَغَتْ أنَّات أدونيس أسماع أفروديتي التي لم تكن قد بلغت بمركَبَتِها قبرص بعد ، فأدارت طُيورَها البيضاءَ متَّجهةً إليه وَلَمَحَتْهُ عن بُعْدٍ يتمرَّغُ في دمائه فاقدًا الوعي ، فقفزت من مركَبَتِها مُوَلْوِلةً وأخذت تلوم الأقدارَ ، وقد عَقَدَتْ عَزْمَها على أن يبقى أدونيس ذكرى حُزنٍ خالد إلى الأبد ، وأن يُمثَّل كل عام مَشْهَدُ موته ليذكِّر الناسَ بنُواحها عليه .

وصَبَّت أفروديتي على دَمِ أدونيس رَحيقَ زهرة عطِرة فانْبَثَقَتْ من بين الدِّماء زهْرةٌ بلون الدَّمِ شبيهةٌ بزهرة الرُّمّان التي تُخْفي بُذورها تحت لِحائها ، غير أن المتعة التي تَهَبُها هذه الزَّهْرة قصيرةُ العمر ، لأنها زهرةٌ رقيقةٌ واهِنةُ السّاق تَعْصِفُ بها الرِّيحُ التي خلعت عليها اسمها وهي زهرة شَقائق النُّعمان . (صورة ١٣)

The Adoration of the Golden Calf; Moses and the Golden Calf *L'Adoration du Veau d'Or* (arts & rel.) **عِبادةُ العِجْلِ الذَّهَبِيّ**

عِندما استَبْطأ قَوْم موسى رجوعه إليهم ، حين ذهب ليكلِّم ربَّه عند الجَبل ، نَزعوا إلى هارون ليجعل لهم إلَهًا يَعْبدونه ، فأمرهم بأن يجمعوا له حُليَّهم الذَّهبيَّة ، فجمعوها وطرحوها بَيْن يَدَيْه . فإذا هو يَصوغ منها عِجْلًا جَسدًا له خُوار وقال لهم : هذا ربُّكم ، فَخفُّوا إليه يقدِّمون له القَرابين زاِمِرين راقِصين مُهَلِّلين . عندها أمر الله موسى أن يعود إلى قومه الذين ضَلُّوا من بَعْده كَي يردَّهم إلى عِبادة الحقّ .

وحين آبَ موسى إلى قومه لام هارون على ما فعل ، وأخذ بِتَلابيبه يُعَنِّفه ، ثمَّ حرَّق العجل (بَرَدَهُ) ، فاستحال العجل رَمادًا فذرَّاه في الجوّ . وقد قدم پوسان Poussin* لوحةً بديعة لهذه القِصَّة مَحْفوظةً بالنّاشونال غاليري بلندن ، وثمَّة لَوْحة أُخرى لتنتوريتو Tintoretto* بِمَدينة البُنْدُقية . (صورة ١٩)

هٰذه الهَدايا أَوَّل ما صَوَّرت عَصا الرَّاعي وَمِزماره ، ثُمَّ حَمَلًا قد عُقِلَت أَرْجُلُه تَمْهيدًا لِذَبْحِهِ فِداءً لِخَطايا البَشَرِ ، ورُبَّما صُوِّر الحَمَلُ مَحْمُولًا على عاتِقِ الرَّاعي رَمْزًا لِفِكْرَةِ « الرَّاعي الصَّالِح » حامِلِ خَطايا البَشَر . حَتَّى إذا ما كانَ القَرْنُ السَّابع عَشَرَ أَصْبَحَت الهَدايا الَّتي يَحْمِلُها الرُّعاةُ فِراخًا وَقُدورًا من اللَّبَن وَسِلالًا من البَيْضِ والزُّهور . وكانَت الموسيقَى الَّتي هي من مُسْتَلْزَماتِ الرُّعاةِ تُصَوَّر عادةً من الصَّفَّارات أو من مَزاميرَ مُتَّخَذة من القِرَب . (صورة ٨)

إعلانٌ عن مَسْرَحِيّة **advertisement**
affiche-annonce f. (drama)

إعلان لا يَتَضَمَّنُ سِوى عُنوانِ المسرحيَّة واسمِ مُؤَلِّفِها والمَسْرَحِ أو الفِرْقَةِ الَّتي تُقَدِّمُها .

أينياس **Aeneas** *Enée* see: **Aeneid**

الإنْيادَة **Aeneid** *Enéide* (cul.)

ملحمةُ فَرجيل Virgil * الخالدةُ . تتكوَّنُ من ١٢ كِتابًا يعرضُ فيها القِصَّةَ الأُسطوريَّةَ لتأسيسِ لافينيوم Lavinium أصلِ روما على يدِ أينياس Aeneas الطُّرواديِّ الذي خَلَّفَ أطْلالَ طُرواده المحترقةِ وراح يُشَيِّدُ بِعَوْنِ الآلِهةِ مَدينةً جديدةً في آلغربِ يَحْلُمُ لهَا بِمَصيرٍ رائعٍ .

وَكانَ أينياس بن فينوس Venus* وأنخيسِ Anchises شخصيَّةً هامَّةً في مَلْحَمةِ الإلياذة Iliad* لهُوميروس Homerus* غير أنها لم تكن واضحةَ الدَّوْرِ ولا مُحَدَّدةَ القَسَماتِ ، وهو ما أعطى فَرجيل قَدْرًا من الحرية في اختيار العناصرِ التي شكَّل منها مَلْحمتَهُ وطريقة التَّناولِ التي تلائمُ الظُّروفَ الَّتي كانت تجتازُها بلادُه آنذاك ، فاستطاع بجَمْعِه بين بعضِ الملامح القديمةِ والمعاصرةِ أن يربُطَ الماضيَ بالحاضرِ ، وأن يُعطيَ الأحداثَ دِلالاتٍ أكثرَ عمقًا .

وثَمَّةَ مصدران لهذه المَلْحمةِ ، أَوَّلُهما الرَّغبةُ في إضفاء التَّعبيرِ الشِّعْريِّ على الإنْجازاتِ والمُثُلِ والفضائلِ الرُّومانيَّةِ الَّتي ساعدت على رفعِ شأن روما في الماضي ، وثانيهما أشعارُ هُوميروس ، فراح فرجيل

السُّجُودُ لِخَرُوفِ الله ، (rel. & arts)
السُّجودُ لِحَمَلِ الله

جاءَ في العَهْدِ القَديمِ أنَّ اللهَ قد أنبأَ أنَّهُ لكي يَظْفَرَ الإنسانُ بغُفران خَطاياه عليه أن يأتي بحَمَلٍ — إذ هو يَرْمز إلى البراءةِ — واضعًا يَدَه على رأسِ الحَمَلِ مُقِرًّا بخطاياه ، وبهذا ينزعُ عنه خَطيئَتَهُ لِيَضَعَها على الحَمَل ، ثم يذبح الحمل فتذهب خَطايا الإنسان مع موْته فاديًا إيَّاه ، إلى أن كان ظهور المسيح وهو الفادي الَّذي حَمَلَ خطايا العالَم وقدَّمَ نفسَهُ قُربانًا لِيَفْديَ البَشَرَ .

وَالمَقْصودُ هو الخروفُ الذي ضُحِّي به للتَّكفير عن خطايا البَشر ، وبين يديه سجدَ القِدِّيسُون بمَباخِرهم وقيثاراتهم مُتَرنِّمين بمَديحه جزاء افتِدائِه البشر بدمه (رؤيا يوحنا اللاهوتي ٥) .

وقدَّمَ بوسان Poussin * لوحةً بديعةً لهذه القِصة محفوظة بالنَّاشونال غاليري بلندن ، وكذٰلِكَ المصوِّرُ الفلمنكي ڤان إيك Van * Eyck في لوحته المتعددة الضَلَفات المحفوظة بكاتِدرائيَّة سان باڤون بمدينة غنْت .

إجْلالُ الرُّعاةِ لِلطِّفْلِ يَسُوع **Adoration of the Shepherds** *L'Adoration des bergers* (arts & rel.)

كانت البُشْرى التي حمَلَها جبرائيل لِلرُّعاة بميلادِ آلمَسيحِ وَهُم يَحْرُسون قطْعانَهم لَيْلًا مِنَ آلأُمورِ آلَّتي عَبَّر عنها الفنُّ البيزَنْطيُّ ، غير أنَّ مشهدَ رُكوعِ الرُّعاة لَمْ يَظْفَرْ بالتَّصْويرِ قَبْلَ نهايةِ القَرْنِ الخامسَ عَشَرَ وفيه نَرى الرُّعاة قد التَفُّوا حَوْلَ الطِّفْلِ يَسُوع في وِضْعات تَحْمِلُ التَّبْجيلَ والتَّوْقيرَ ، وَبَدَا فيه أقربُهم منه راكِعًا وَقَدْ نَزَعوا جميعًا أغْطِيَةَ رؤُوسِهِم . وَدَرَجَ المُصَوِّرون على أَنْ يُصَوِّروا ثَلاثَةً مِنْ هٰؤُلاءِ الرُّعاةِ في مُقَدِّمةِ الصُّورةِ حامِلينَ هَدايا ريفِيَّةً ، عَلى حين يُصَوِّرون غيرَهُم في خَلفِيَّةِ الصُّورةِ زامِرينَ بمَزاميرِهِم . ويُصَوِّر بعض الفَنَّانين في هٰذا المَشْهَدِ هَضْبَةً قد اعْتَلاها مَلاكٌ يَحْمِلُ البُشْرى بميلادِ المَسيحِ إلى الرُّعاةِ في مَراعيهِم . وَلَمْ يَذْكُر إنْجيلُ لُوقا [٢ : ٨] أنَّ هٰؤلاء الرُّعاةَ قد حَمَلوا هَدايا إلى الطِّفْلِ يَسُوع ، ويَصِحُّ أنْ يكونَ ذٰلِكَ مِن اخْتِراعِ بَعْضِ المُصَوِّرين تَشَبُّهًا بما فَعَلَهُ المَجُوس مِنْ تَقْديمهم الهَدايا لِلطِّفل يَسُوع (انظر Adoration of the Magi) وَكانَتْ

The adoration of the Magi *L'Adoration des Mages* (rel. & arts) **تَقْديمُ المَجُوس الهَدايا لِلطِّفْلِ يَسُوع ، إجْلالُ المَجُوس لِلطِّفْل يَسُوع**

جاء في إنجيل مَتَّى أن ثلاثةً من حُكماء المَجُوس أتَوا من الشَّرق إلى أُورْشَليم أيامَ وِلادة المَسيح وسألوا هيرودس ملك اليهود : « أين هو المولود ملك اليهود ؟ » فأرسلهم إلى بيت لَحْمٍ . وأثناءَ رحلتِهم ظهر لهم نَجمٌ في السَّماء يُرشِدُهم إلى مَقْصِدِهم . وحين رأى المجوسُ الطِّفلَ وأمَّه خرُّوا ساجدينَ ، وقدَّموا له الهدايا ذَهبًا ولُبانًا ومُرًّا : الذَّهب رمزًا إلى أنه ملك ، واللُّبانَ رمزًا إلى أنَّه إلٰهٌ ، والمرَّ رمزًا إلى الموت والآلام .

وتُسمَّى الصُّوَرُ التي تَرْسُمُ قافلةَ الحُكماءِ المجوسِ الثَّلاثة المحملة بكل ما هو غالٍ ونفيسٌ في طريقها إلى بيت لَحْمٍ أيضًا « رحلة المجوسِ إلى بيت لَحْم » أو « سجود المجوس » . ويُمَثَّلُ المجوسُ أحيانا مُلوكًا من الشَّرق على نَحْوِ ما جاء في سِفْرِ المزامير . وترمزُ أسماءُ المجوسِ الثَّلاثةِ كاسْپار وملكيور وبالتازار على التَّوالي إلى أطْوارِ الشَّبابِ والرُّجولةِ والكُهولةِ . وجَرَتِ آلعادةُ بتصوير أحدِ المجوسِ الثلاثةِ أسمَرَ اللَّوْن . واحتفالُ الكنيسة بزيارةِ المجوس للمسيح إنما هو تَعْبيرٌ عن تجلِّي المسيحِ للأممِ وعن انتشارِ المسيحيَّة في أنحاءِ المعمورة في جميع العُصورِ .

وكان الكاتِبُ المسيحيُّ ترتُولْيان Tertullian (١٦٠ – ٢٣٠) هو أوَّلَ من قالَ بمُلوكيَّة المجوس . على أن أسماءَهم لم تُعرف إلَّا مع القرن التَّاسع . ونراهم في صُوَرِ بَواكيرِ عَصرِ النَّهضة مُرتدين ثِيابَ البَلاط الذي كان شائعًا في ذلك العَهْدِ ، وكان يُصوَّرُ واحِدٌ من الملوك عادةً في مَلامِح راعي الفنّان مصوِّر اللوحة دَليلًا على إخلاصِهِ للمَسيحيّة .

وقد أقبَلَ أغلبُ المُصوِّرينَ على تَصوير هذا الموضوعِ الجَذَّابِ ، أسوقُ من بينهم فرا أنجيليكو Fra *Angelico في لوحته الرَّائعةِ بالنَّاشونال غاليري في واشنطن ، وبوتتشيللي Botticelli* في لوحته المحفوظةِ بمُتْحَفِ أوفتزي بِفلورنسا (صورة ٧٤)

The Adoration of the Mystic Lamb
L'Adoration de L'Agneau Mystique

الحيوان .

ولما كان أيسخولوس نفسهُ من الشُّعراءِ المغنّينَ فإنه روى من ذلك الشِّعرِ ما بَزَّ به الشُّعراءَ المعاصرينَ له وعُدَّ من النّابهين المُبَرِّزين فيه . ولذلك كان لِجَوْقةِ الإنشادِ في مسرحيّاتِه ما للممثّلين من أهمّيّةٍ ، حتى إنه لَيَتبادَرُ إلى الذّهنِ أنّها كانت أوّلَ ما يشغَلُه عند تأليف مسرحياتِه . كذلك كان يُؤكّدُ في كل مسرحياتِه قوةَ القضاءِ والقدرِ الخفيّة « مويرا » moira .

وقد ألّف أيسخولوس نحْوًا من سبعين مأساةً وعشرينَ ملهاةً كانت معينًا فيّاضًا للمسرح اليونانيّ ، ولكن لم يَنْتهِ إلينا منها غيرُ تراجيديّاتٍ سَبْعٍ تعدُّ أروعَ ما ألّفَ ، وكلُّها مُسْتقاةٌ من الإلْيَاذةِ والأوذيسيا .

ويُعزى إليه قولُه : « ما أقنعَني بما يتساقطُ من مائدةِ هوميروس . » وكان أيسخولوس فضلًا عن كونه شاعرًا مجوِّدًا موهوبًا ، جُنديًّا شُجاعًا له مواقفُه المشهودةُ في موقعَتيْ ماراثون Marathon ٤٩٠ ق.م وسالاميس Salamis ضدَّ الفُرسِ .

ومن أفضلِ مسرحيّاتِه « الضّارعاتُ » ومسرحيّةُ « الفُرْس » Persians الّتي ألْهبَت بها حماسَ الأثينيّين وجعلَهم يخرجونَ من المسرحِ هاتفينَ باسم الوطنِ . كذلك كان أيسخولوس إلى جانبِ شاعريّتِه المرهفةِ ديِّنًا يكادُ يسمو به دينه إلى مرتبةِ المتصوِّفينَ ، فَخَلَّفَ لنا فيما خلّف مسرحيَّةَ پروميثيوس Prometheus ، التي أعْطَى فيها أروعَ مَثَلٍ لِلْحُرّيّةِ الذّاتيّةِ والتّضحيةِ في سبيلها والتّنديدِ بالسُّلطةِ المطْلقةِ والكشف عن مساوئها ؛ ثم تصوير الاستبدادِ في أبشع صوره مُصارعًا الشّجاعةَ التي تبدو في أروعِ مظاهِرها ، إذ قصدَ أيسخولوس في مسرحيّتِه أن يُنَدِّدَ بالطُّغاةِ من الملوك .

كذلك كتب أيسخولوس رائعتَه ثلاثيّةَ الأوريستيا Oresteia التي تتألّفُ من مآسٍ ثلاثٍ هي : أغاممنون Agamemnon ، وحاملاتُ القَرابين Libation-bearers والصّافحاتُ [أو ربّات الانتقام] Furies ، حَملت جميعًا إلى جانبِ شِحناتِ الانفعالِ الغنيّةِ ، دلالاتٍ تُجسِّدُ قضيةَ الصِّراعِ بين العقلِ والتّعطُّشِ إلى المحرَّم [أو الانتقام الدّمويّ] وتنتصرُ لِفكرةِ العدالةِ . فقد تناول أمرِ الدّولةِ التي يُزمِعُ تأسيسَها ، وتكشف له ڤينوس عن انتصاراتِ أوغسطس . ثم انتقل إلى نهْرِ التيبر حيث أدرك أن الآلهةَ قد ارتضت له المُقامَ في هذا الموقعِ ، والتقى والملكَ لاتينوس الذي أحسن استقبالَه ووعده بيدِ ابنتِه لاڤينيا Lavinia فثار تورنوس ملكُ الرُّوتوليين وحثّ اللاتينيّين على محاربة أينياس .

وبدأت معاركُ التقى خلالها أينياس وتورنوس في مبارزةٍ فرديّةٍ قضى فيها أينياس على خَصْمِهِ ثم تَزوَّج من لاڤينيا وأسَّس مدينةَ لاڤينيوم تخليدًا لاسمِها ، ثم أسَّس دَولةَ روما بفضلِ مساعدةِ أمِّه ڤينوس التي كانت تخصُّه برعايتِها وتأييدها متحدّيةً بذلك جونو Juno* التي كانت تحقد على الطُّرواديِّين جميعًا لأنهم أهلُ باريس Paris* منذ قُدِّرَ له أن يكونَ حَكَمًا ليَمنحَ التُّفاحةَ الذّهبيّةَ أجملَ الثلاثة : جونو وڤينوس ومينرڤا ، فمنحها لڤينوس بعد أن استمالته بسحرِها وأغرته بأن تقدّم له هيلينا Helena* أجمل نساء العالم .

(الصورتان ٩ ، ٢٠)

المَنظورُ الجَوّيُّ aerial perspective

perspective f. aérienne (arts)

هو ما يُجسِّمُ ويكثِّفُ حَرَكةَ الرِّياحِ والسُّحُبِ وَالأمواجِ والدُّوّاماتِ وَالزَّوابعِ والعواصفِ والتقلُّباتِ الجوّيّةِ المختلفةِ وَآثارِها على أشْرِعةِ المراكبِ والمحاصيلِ الزِّراعيّةِ وسطح البحرِ إلى غيرِ ذلك . والمنظورُ الجويُّ يَزيدُ من حركيَّةِ العملِ الفنّيِّ سرعةً وَبُطئًا .

أَيْسخُولُوس [أَيْسخِيلُوس] Aeschylus

Eschyle (drama) (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م)

لم تَتكاملْ للمسرحِ اليُونانيِّ مقوِّماتُه إلّا حوالى عام ٤٩٠ ق.م عندما قدَّم أيسخولوس أولى مسرحيّاته « الضّارعات » Suppliant Women أمامَ أهلِ أثينا . وكان أيسخولوس هوَ الممثِّلَ الأوَّلَ في مسرحيّاتِه ، غير أنَّ الأمرَ اقتضى أن يُدرِّبَ ممثِّلًا آخرَ حينَ استبدَلَ بالأسئلةِ والأجوبةِ الّتي كانت تدورُ بين الكوروس chorus* وقائِدِه حِوارًا يدورُ بينَه وبين نفَرٍ من الممثلين الذين تزايد عددُهم إلى ثلاثةٍ ، ثم أضيف ممثّلٌ رابعٌ يؤدِّي أدوارَ التّمثيل الصّامتِ ، وإن شارك أحيانا في الحوارِ أو الغناءِ أو الإنشادِ . وكان الإخراجُ يقتضي أحيانا الاستعانةَ بالأطفالِ أو استخـدامَ

يستكملُ قصّةَ الحربِ الإغريقيّة الطُّرواديّةِ من وجهةِ النّظرِ الرُّومانيّة .

غير أن ثمّةَ اختلافًا فنيًّا بين ملْحمتي هوميروس وڤرجيل ، فعلى حين كانت أولاهما شفهيَّةً مرتجلة ، صيغت الثّانية كتابةً تسجيليّةً ؛ وبينا كان بطلُ الملحمةِ الشّفهيّةِ مندفعًا إلى التّضحيةِ بحياتِه في سبيلِ الظّفر بمجدٍ شخصيّ ، كان بطلُ ملحمةِ ڤرجيل مفعمَ القلبِ بشجاعةٍ وطنيّةٍ يقدِّمُ ذاته على مَذبحِ روما الجديرةِ بكلِّ تضحيةٍ .

وكما أحال ڤرجيل ملحمتَه إلى مُؤلَّفٍ قوميٍّ فقد غذّاها أيضا بموضوعاتٍ تتناولُ فلسفةَ الحياةِ والموتِ التي تستقطبُ انتباهَ الإنسانِ ، والتي لم يسْبِقْهُ إلى مُعالجتِها الشُّعراءُ ، فلم يُحَرِّك في ملحمتِه أفرادًا ممَّن نلقاهم في الحياةِ اليوميَّةِ ، بل صاغَ رُموزًا أو مُثُلًا عُليا في صورٍ آدميَّةٍ ، إذ جعل أينياس رمزًا لروما وصوَّره وَرِعًا محبًّا للعدلِ والسَّلامِ ، شديدَ البرِّ بأمِّه وأبيه ووفيًّا لأصدقائه . كما صاغَ منه مُحاربًا لا يُشَقُّ له غبار ظهرت بطولتُه في حرب طُرْواده . ولَمَّا كانَ يلي هكتور Hector في شجاعتِه ، أسندت إليه قيادةُ الطُرواديِّين بعد مَصْرعِ هكتور ، حتى إذا سقطت طُرواده خرج حاملًا والده الشَّيخَ على منكبيه ممسكًا بابنِه [illegible]غير مخلَّفًا في أسًى زوجتَه التي عاجلتها [illegible] في الطَّريقِ .

وظلَّ يضربُ هو ومجموعة من مواطنيه في البحرِ بحثًا عن مأوًى يقيمون فيه حتى بلغوا ساحلَ إيطاليا الغربيَّ ، فإذا به يفقدُ والدَه في صقليَّة . وما لبثَ الرِّيحُ أن جرفت سَفينتَهُم إلى شاطئِ إفريقية ، فرحّبت به ديدو Dido ملكةُ قرطاجه ، وامتلأت إعجابًا بـه ، وأسندت إليه قيادةَ جُيوشِها . وأبقته في ضيافتها سنةً كاملةً اشتعلت فيها غرامًا به حتى إذا هجرها استجابةً لأمرٍ من جوبيتر Jupiter* هُرِعَتْ إلى كَوْمةٍ من الحطبِ وصعِدت فوق قمَّتِها وانكفأت على سيف أينياس ليمزِّق أحشاءَها وتمتدَّ إلى جسدها ألسنةُ النِّيران رافضةً العيشَ بعد رحيل عاشقِها العظيم .

وتابع أينياس رحلتَه بعد أن هجر ديدو وتوقَّف في صقلية ليؤدِّيَ الطُّقوسَ الجنائزية لوالدِه ، ثم عبر إلى كوماي Cumae حيث هبط إلى العالم السُّفليِّ لِيَسْتَأْنِسَ برأيِ أبيه في

les âges de l'homme

مراحلُ عمر الإنسان لا تقلُّ عن ثلاثِ مراحلَ كما لا تزيدُ على اثنتي عَشْرةَ مرحلةً . وهي عند البعض أربعُ مراحلَ أو خمسُ مراحلَ أو ستُّ مراحلَ ، وهذا غيرُ شائعٍ ؛ وعند البعض الآخر ثلاثُ مراحلَ أوسبعُ مراحلَ ، وهذا هو الأكثرُ شُيوعًا ، والمعنى الباطن لهذا المصطلح يَتَّفق ومضمونَ القولِ الوارد في العهد القديم عن باطلِ الأباطيلِ Vanitas* حيث كل ما في الدُّنيا إلى زوالٍ « باطلُ الأباطيلِ الكُلُّ باطلٌ . ما الفائدة للإنسان من كلِّ تعَبِهِ الذي يتعبُهُ تحتَ الشمس . دورٌ يمضي ودورٌ يجيء ، والأرضُ قائمةٌ إلى الأبد ... العينُ لا تشبع من النظر والأذنُ لا تمتلئُ من السمع » [سِفر الجامعة ١ : ٢ - ٨] .

وتتمثَّل مراحلُ العمر الثلاثُ في الأطوار التي يمُرُّ بها الإنسانُ : طَوْرِ الطُّفولة اللاهية وطَوْرِ الشَّباب العابث وطَوْر الشَّيخوخة المُستكِنَّة حيث يُرى الرجل في هذا العمر إما في جدلٍ مع غيره ، وإما بين يديهِ جمجمةٌ يتأمَّلُها أو نقودٌ يُحصيها . وثمَّةَ طورٌ رابعٌ قد يجيء بين الشباب والشَّيخوخة حيث يكتملُ نضجُ الإنسانِ ، ويمثِّلونَهُ مُحاربًا عليه دِرعُه أو ممسكًا بفرجار إعرابًا عن حذقِهِ ومهارتِهِ في مهنَتِهِ .

كذلك قد تتفقُ مراحلُ عمرِ الإنسان مَعَ الفُصولِ الأربعةِ ، كما قد تتَّفقُ مع عددِ أشهرِ السَّنةِ الاثني عشرَ . ومعظمُ هذه المشاهد نرى فيها شبحَ الموت محوِّمًا أو محلِّقًا فوق رجلٍ طاعنٍ في السنّ .

وتُصوِّر لوحةُ « الحكمة » لتتسيانـو Titian* المحفوظةُ بالناشونال غاليري بلندن مراحلَ الصِّبا والرُّجولةِ والشَّيخوخةِ مرموزًا بها إلى الماضي والحاضرِ والمستقبلِ .

agnosticism **اللاأدْرِيّة**

agnosticisme m. (cul. & rel.)

مذهب من يَشُكُّون في وجود الله وخلود الإنسان ويتنكَّرون للعقلانيات واستنباطاتها ، فيؤمنون بأنَّ العقلَ البشريَّ عاجزٌ عن تَخَطِّي حُدودِ الخبرة الذَّاتيَّة ، ومن ثمَّ فإن أصلَ الكون ووجودَ الله وطبيعته أمورٌ لا سبيلَ إلى سَبْر غَوْرِها . وهم في الأصل جماعةٌ قديمة لا تأخذ بالعلم ولا تقضي في الأشياء

[ديانا] للانتقام منها ، وقيل إنه رماها بنفسه بسهم قاتل . ولمّا كان حبُّه لكورونيس طاغيًا مَلَكَ عليه نفسه ، لذا عاقب الغراب ذا الرِّيش الأبيض بتحويلِهِ إلى غرابٍ أسود الرِّيش هو الَّذي يظهر لنا حتَّى الآن . وإذ تَيَقَّنَ أنَّهُ لن يستطيعَ إعادةَ الحياةِ إلى كورونيس أَنْقَذَ حياةَ ابْنِها إسكليبيوس الَّذي لم يَكُنْ قد وُلِد بعد ، فانْقضَّ أبوللو على جُثْمانِها المُمَدَّدِ فوق المحرقة الجَنائزيَّة وانتزع إسكليبيوس من رحمها وأَسْلَمَهُ إلى القنطور خيرون الحكيم Chiron* وتحتَ وصايَتِهِ العلميَّة البارعةِ سَرْعانَ ما حذق إسكليبيوس أسرار العُشب وفن الطِّب والتَّطْبيب حتى بلغ أن يُعيدَ الحياةَ إلى الموتَى وصار إله الطِّبِّ بينَ الإغريق .

(صورة ١٠)

aesthetic movement **الحَرَكَةُ الجَماليّة**

mouvement m. esthétique (arts)

حركة نَشَأَتْ في إنْجلتْرا في أواخرِ القرن التَّاسعَ عشَرَ مُؤَدَّاها أنَّ الفنَّ للفنِّ . وَكانَ مِنْ رُوَّادِها الأديبُ أوسكار وايلْد Oscar Wilde والنَّاقدُ الفنِّيُّ وولتر پاتر Walter Pater .

aesthetics *esthétique f.* **عِلْمُ الجَمال**

(aesth.)

ثمَّةَ طَريقانِ أساسيّان يقودانِ إلى هذا العِلْمِ هما الفلسفةُ وعلمُ النَّفسِ . وكانَ مَسلكُ الفَلْسفةِ هو الاسْتِنْباطَ لِلكشفِ عن مَدْلُولِ الفنِّ والجمال وَصِلَتِهما بالحقيقةِ والخير إلخ . وكانَ مَسْلَكُ عِلْمِ النَّفْسِ هو دِراسةَ القُدرةِ على الخَلْقِ والإبداعِ عند الفَنّانِ ، والقُدرةِ على الاسْتيعابِ والتَّذوُّقِ عندَ المُشاهِدِ .

affect *affection f.* (aesth.) **الوِجْدان**

مَشاعِرُ ذاتيَّةٌ عابرةٌ ، وحالاتٌ مِزاجيَّةٌ مُتنوِّعةٌ ، وجوانِبُ انفعاليَّةٌ مُتعدِّدةٌ مصاحبةٌ لكلِّ إدراكٍ حِسِّيٍّ perception* تَتفاوتُ كَمًّا وكيفًا ، وتَتَغيَّرُ بتغيُّرِ المُدْرَكاتِ . وقد تكونُ سارَّةً كالطَّرَبِ والرِّضا والزَّهْوِ والانشراحِ ، أو غَيرَ سارَّةٍ كالأَسَى وَالاكتِئابِ وَالكَدَرِ .

affronted (face to face) *affrontés* (arts) **(شَخْصانِ) مُتواجِهان**

وعكسها addorsed* .

ages of man **مَراحِلُ عُمْرِ الإنْسان**

أيسخولوس في الأوريستيا موضوعَ اغتيالِ كلتمنسترا لزوجها أغاممنون ، ثم انتقام الابن أورِسْتيس Orestes لأبيه من أُمِّهِ ، وخلاصِ الابن في النِّهايةِ من مُطاردةِ رباتِ الانتقام بمساعدةِ أبوللو وأثينا .

ومع أن لكلِّ مسرحيةٍ من الثّلاث استقلالًا كاملًا وخُطةً متميزةً في مجالي التَّصْويرِ والتَّشكيلِ ، غير أن رَبْطَها معًا خلق منها كُلًّا يفضُلُ الأجزاءَ منفصلة . فهي تعالجُ معًا من خلالِ شكلها الأسطوريِّ وأسلوبها الشَّاعريِّ موضوعًا عظيمَ الدِّلالةِ لجُمهورِ أثينا ، هو دورُ الدولةِ في الدِّفاع عن العدالةِ الذي كان يثيرهُ إحساسٌ جديدٌ في أثينا بوجوبِ الحَيْلولةِ بين الأسرة والأخذِ بثأرِ قَتيلها وَفْقًا لما يمكن أن يؤدِّيَ إليه ذلك من تتابع عملياتِ القتلِ والثَّأرِ من جيلٍ إلى جيل ، وأنْ يُسْتبدَلَ بذلك إصلاحٌ جوهريٌّ يَتمثَّلُ في وضْعِ نظامٍ تُمسكُ فيه الدولةُ بزمامِ العدالةِ حتى تُصبحَ حَكَمًا محايدًا له سيطرتُه وهَيْبَتُهُ .

وكان أيسخولوس يُزَخْـرِفُ المسرحَ بديكوراتٍ فَخمةٍ مستخدمًا التَّصْويراتِ والمبتكراتِ الميكانيكيَّة والقبورَ والمذابـحَ والأبواقَ ومَناظرَ الأشباحِ وآلهةِ الانتقام ، كما أضاف إلى الملابس فأدخل زيًّا محَدَّدًا للممثل هو الرِّداءُ ذو الأكمام ، وزادَ من طُول الممثِّل بزيادةِ ارتفاعِ النِّعالِ وعِمارة الرَّأسِ العالية أو تصفيفةِ الشَّعرِ المرتفعةِ ، وأدخلَ الأقنعةَ الضَّخْمةَ الوقورةَ .

وقد قدَّم المسرحُ القوميُّ بالقاهرةِ مأساةَ « حاملات القَرابين » لأيسخولوس في شتاءِ عام ١٩٦٨ ، وقام بإخراجها المخرجُ اليونانيُّ موزينيديس ، وترجم النص الدكتور لويس عوض (الصورتان ١١ ، ١٢)

Aesculapius; Asklepios **إسكليبيوس**

Esculape (Asclépios) (myth.)

تَرْوي الأُسْطورةُ اليُونانِيَّةُ أنَّ الإلٰه أبوللو Apollo* قد تَزوَّج من كُورُونيس Coronis ابنة فليغياس إلا أنَّها خانَتْهُ مع عَشيق لها من البشر اسمه إسخيس من أركاديا ، وعَلِمَ أبولُّلو بخيانتها من رسوله الغُراب الوَفيِّ . ويذهبُ پندار Pindar إلى أنَّهُ عرفَ ذلك عن طريق عِلْمِهِ بالغَيْبِ ولذا أرسل شقيقتَهُ أرتيميس

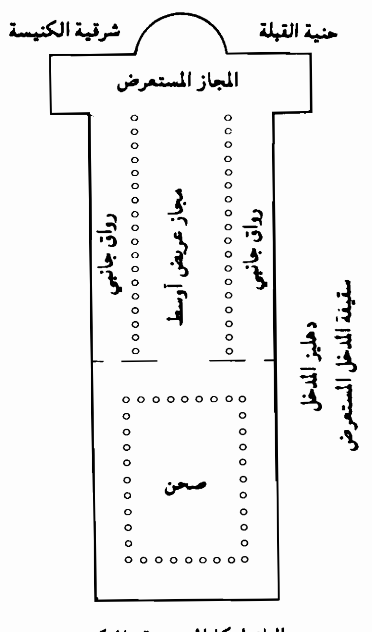
وانبثق منه ناموس الكَوْنِ ، فكانت الحقائقُ الأبديَّةُ صدًى لروح الأُلوهيَّةِ لم تَتَدَنَّسْ بالنّقائصِ البشريةِ ، فكلُّ ما يصدُرُ عنها نقيٌّ نَقاءَ الرُّوحِ التي يمثِّلها . ويُرْمَزُ لَهُ بالنّارِ لصفائها وإن كانَ هو خالقَها ، كما يُرْمَزُ لَهُ بالماءِ والأرضِ . وقد اضطُرَّ أهورا مزدا إلى الدُّخولِ في صراعٍ مع أخيه التَّوْأمِ رُوحِ الشَّرِّ أهريمان Ahriman* حتى تتسنَّى له في النهايةِ السَّيطرةُ على العالمِ .

(صورة ٢٢)

aisle **رِواقٌ جانِبيّ**

bas-côté m.; nef f. latérale (arch.)

مَجازٌ مُسْتطيلٌ يمتدُّ بين صفَّينِ من الأعْمِدة أو الأكْتاف بالكَنيسة أو المَسْجد . (انظر nave)



البازيليكا المسيحية المبكرة

(شكل ٣)

Ajanta mural paintings **التَّصاويرُ الجِداريّةُ بِكُهوفِ أجانتا**

fresques f. bouddhiques d'Ajanta (arts)

الثّابتُ أنَّ فنَّ التَّصويرِ البوذيِّ في الهند كان مُساويًا في عظمتِهِ لفنِّ النّحت ، غير أنَّ الزَّمنَ عَصَفَ بتصاويرِ عهدِ أسرةِ غوبته Gupta* التي تَلِفَ معظمُها بفعلِ الوَمَدِ والرُّطوبة فلم يتبقَّ منها إلا لوحاتٌ قليلةٌ نشهدُها على جدران كُهوفِ أجانتا بالهند ، ويبلغ عددها ٢٦ كهفًا ، وأهمها الكهفُ رَقْمُ ١٠ الذي ترجع تصاويرهُ إلى القرنِ الأول ق.م . وتمثِّل بوذا في

وكانت تقوم غيرَ بَعيدَةٍ من قاعدةِ الأكروبول Acropolis* حيث يجتمعُ التُّجّارُ لبيعِ سلعِهم والمقايضةِ عليها . ولم يقتصر استخدامُ هذه الرَّحْبةِ النابضةِ بالحركةِ على النشاط التِّجاريِّ فحَسبُ بلْ كانت كذلك مُنتدًى ذهنيًّا للعُقولِ والأفكار حيث يستمعُ الناسُ في أيّامٍ معينةٍ إلى مجادلات سقراط Socrates الفلسفيةِ مع السُّوفسطائيِّين Sophists الذين أطلق عليهم سقراط اسمَ تُجّارِ المعرفةِ . ويُفسِّرُ أفلاطون Plato سببَ هذه التسميةِ بأن « البيعَ والشِّراءَ في تلك السُّوقِ كانا ينحصران تارةً في الغذاءِ اللّازم للجسم وتارةً أخرى في الغذاءِ اللازم للرُّوح الذي تجري عليه أيضًا المقايضةُ وشراؤه بالمال . » وكان هؤلاء الفلاسفةُ الانتهازيُّونَ على قدرٍ كبيرٍ من المهارةِ في خِداعِ العقولِ وعلى درايةٍ شاملةٍ بشتَّى الحِيَلِ التي تدورُ حرفتُهم في فَلَكِها ، لا يتردَّدون في استخدامِ منطقٍ زائفٍ إذا آنسوا فيه الوسيلةَ التي تحقِّقُ لهم غايتَهم .

Ahmose *Amoses* (cul.) **أحْمُس**

see: **Hyksos**

Ahriman **أهْريمان ، أهْرِيمَن**

Ahriman (rel.)

تحوَّلَ اسْمُهُ من أنكرامينو ، بمعنَى الفكر السَّلْبِيِّ ، إلى أهْريمان ، وهو إلٰهُ الشَّرِّ والشَّيطانُ المضادُّ لإله الخير شقيقه التَّوْأم أهورا مزدا Ahura Mazda* . وهو صانعُ الموتِ في العقيدة المَزْديّة الفارِسيَّة ، وهو الظُّلمةُ والزَّيفُ ، وليست الحياة إلا محصِّلةَ الصِّراعِ المُحْتَدِمِ بينه وبين أخيه .

Ahura Mazda **أهُورا مَزْدا**

Ahura Mazda (rel.)

إلٰهُ الملكيَّةِ الفارسيَّةِ ، وَقَدِ اندمجَ اسما الإلٰهِ أهورا مزدا فأصبحَ هُرْمزد . أنجبه الإلٰه زروان Zurvan الذي كانَ ذكرًا وأنثى في آنٍ واحدٍ . وكان استِئْثارُ أهورا مزدا بمكانةِ الإجلالِ والتقديسِ نتاجَ السِّيادةِ المطلقةِ الّتي أحرزتها الأسرةُ الأكمينيةُ المالكةُ في العالمِ الإيرانيّ . وهو ربُّ الأربابِ إلٰهُ الخيرِ سَيِّدُ السّماواتِ وخالقُ الأحياءِ ، والقوَّةُ التي ترمزُ لملكِ الملوكِ . تخطَّت قدرتُهُ قدراتِ البشر

بحُكْمٍ ، وهم اتباع الفيلسوف پيرون Pyrrhon الإغريقيِّ الذي كان على رأس المُتَشَكِّكين .

Agony in the Garden **آلامُ البُسْتان**

Le Christ au Jardin des Oliviers (rel. & arts)

اصْطَحَبَ المَسيحُ تلاميذَهُ إلى ضَيْعةٍ تُدْعى جَثْسَيْماني ، أيْ مَعْصَرَةَ الزَّيتونِ ، هي التي شَهِدَت بدايةَ آلام المَسيح وَكانَ يَعْلَم أن ساعَتَهُ قَدْ دَنَتْ . وَأشار على تلاميذِهِ بالانْتِظار في البُسْتان رَيْثَما يُصلِّي ، وأخذ معه بُطْرُس وَيَعْقوب وَيُوحَنّا وقد غلبه الحُزنُ والأسَى ، ثم ابتعد عنهم وعَكَفَ على الصَّلاة . وحينَ عاد إلى تلاميذِهِ الثّلاثة وجدهم نيامًا قد غلبهم النُّعاسُ فأنَّبهم بِرِفْقٍ على عَدَمِ مُبالاتِهم ، وأوصاهم بالصّلاة التي تَقيهم الغَيَّ ، وتكرَّر ابتعادُهُ للصَّلاة وَعَوْدَته ليجدهم نيامًا ثلاث مَرّاتٍ ، وقال لهم : « قُوموا نَنْطَلِقْ . هو ذا الذي يسلمني قد اقترب . » فقد كان على عِلْمٍ بما سيتعرَّض له من خِيانةِ يهوذا وتَسْليمه إلى الأعداء [يوحنا ١٨ : ١ ، متى ٢٦ : ٣٦] .

وتعني كلمةُ agôn في اليونانيَّة الصِّراعَ ، وهو ما يَرْمُزُ في الحَقيقةِ إلى الصِّراع الرُّوحيِّ بَيْنَ طَبيعة المَسيح النّاسوتيَّة التي كانت تَخْشى ما سَوْفَ تَلْقاه من عَذاب وآلام كان يمكن أن تتحاشاه وبين طَبيعَتِهِ الإلَهيَّة التي كانت تُمدُّهُ بالقُوَّةِ .

وَيُصَوِّرُ هذا المَشْهَدُ عادةً المَسيحَ مع تلاميذه الثّلاثة وقد اسْتَسْلموا للنَّوْم . ومن أشهر اللَّوْحات الَّتي تُصوِّرُ هذا المَوْضوعَ اللَّوْحةُ التي رَسَمَها الفنّان إلغريكو بهذا الاسم وَالمَحْفوظةُ بالنّاشونال غاليري بلَنْدن ، وَتِلْكَ التي رَسَمها المُصَوِّرُ مانتنيا وَالمَحْفوظة بِنَفْسِ المُتْحَف . (صورة ١٤)

agora **أغُورا ، سُوقُ المَدينة**

agora f. (cul.)

كانت الأغورا في أثينا كما كانت في كلِّ المدنِ اليونانيَّةِ هي النُّقطةَ البُؤريَّة للحياةِ اليوميَّةِ ؛ فهي السُّوقُ العامَّةُ ومقرُّ الحكومة ، وملتقى الأنشطةِ الاجتماعيةِ والسِّياسيَّةِ والفكريةِ ، وميدان المبارياتِ والاحتفالات .

مُخْتَلِف مراحلِ حياتِه ، وتحمل هذه التصاويرُ طابعًا دنيويًّا إلى جوار الطَّابعِ الدينيِّ بما يَحْفِلُ به من خَلْفيَّاتٍ معماريَّةٍ ومناظرَ خَلَويَّةٍ .

وترجِعُ تصاويرُ الكَهْفَيْنِ رَقْمي ١ ، ١٧ إلى القرنَيْنِ ٥ ، ٦ م ، ويضمّان نماذجَ رفيعةً من التَّصوير الهنديِّ الرَّصين تشتهرُ من بينها لوحة « بودهيستاڤا الأعظم » Budhistava بالكهف رَقْم ١ .

وكانت هذه الكُهوفُ تأوي الرُّهبانَ الجوَّالين خلال مَوسمِ الأمطارِ ، كما كانت تُستَخدمُ صوامعَ للتعبُّد أحيانًا . وكانت جُدران هذه الكهوف تُغطَّى بطبقةٍ من الجصِّ تَعْلُوها طبقةٌ من الطَّفْلِ الأبيضِ ، ثم تُرْسَمُ الشُّخوصُ بألوانٍ مائية في خُطوطٍ رشيقةٍ متأوِّدة وبعيون ناعسة مُسْبَلة الجُفون .

(صورة ١٧)

أجاكْس **Ajax** (myth.)

هو ابنُ تيلامون ، وكان يلي أخيل Achilles * شجاعةً بين اليونانيِّين أثناءَ حربِ طُرْواده . وبعد أن قتلَ پاريس Paris* أخيل ، نَشِبَ خلافٌ بين أجاكس وأودِيسْيوس Odysseus* أيُّهما يأخذُ أسلحةَ أخيل . وعندما قضى أتْريوس Atreus بينهما بأن تؤولَ هذه الأسلحةُ إلى أوديسْيوس ثار أجاكس غضبًا ، وعدا على قطيعٍ كبيرٍ من الغنمِ ذبحَهُ الواحِدَ تلو الآخرِ ظنًّا منه أن هذا القطيعَ هُمْ أبناءُ أتْريوس ، ثم قتلَ نفسَه بسيفِهِ .

وقبل أن يُولَدَ أجاكْس — وكان أبُوه تيلامون لا يُولَد له ولدٌ — استشفَعَ البطلُ هِرَقْل بالآلهة في أن يرزقوا صديقَه تيلامون ولدًا جلده من المناعة بمكانٍ ، ولا ينفذُ فيه شيءٌ مثلُ جلد أسد نيميا الذي كان يرتديه هِرَقل نفسُهُ ، فرُزقَ تيلامون ولدًا هو أجاكْس . وحين وُلِدَ خلعَ عليه هِرقْل جلدَهُ فترةً ما ليُكسبَه مناعةً ، ثم ما لبث أن استردّه . وكان في هذا الجلدِ ثَقْبٌ يعلّق فيه هِرَقْل سِهامَه . وإذ كان الجلدُ فَضفاضًا على جسمِ الطِّفل فقد وقع الثَّقب فيما يقالُ في مكانٍ من صدرِه ، ولم يكتسبْ هذا المكانُ المناعةَ التي اكتسبها جسمُه كلُّه . وفي هذا المكانِ غرسَ أجاكْس سيفَهُ .

أخناتُن **Akhenaten** *Akhnaton* *(Amenophis IV)* (cul.)

حينَ دانَ المِصريُّ بدينِ إلٰهِ الشَّمسِ خلالَ عصرِ بُناةِ الأهرامِ عَرَفَ طريقَهُ إلى قُوَّةٍ يخشاها وتحاسِبُه على أعمالِه في دنياه . وحين اختار الشَّمسَ دون غيرِها رأى فيها رمزَ القوةِ الشّامِلةِ التي تجمعُ العالَمَ في قبضتِها .

وخلال الدَّولتين القديمةِ والوُسطى كان الملكُ هو وحدَه الذي يملكُ الاتِّصالَ بالآلِهةِ ، لذا لم نجدْ خلالَ هاتَيْنِ الدَّولتَيْنِ صورةً من صورِ الآلهةِ على الآثار التي تركها مَنْ هُمْ مِنْ عامَّةِ الشَّعْبِ . ومنذ بداية عهدِ الانتقالِ الثّاني (بين الدولة الوسطى والدولة الحديثة) أخذت صورُ الآلهةِ تَظهر على آثار عامَّة الشعب وزاد هذا انتشارًا في عهدِ الدولةِ الحديثةِ ، ومردُّ هذا إلى المساواةِ المطلقةِ بين النّاسِ جميعا في الدِّيانةِ التي تحقَّقت في عهدِ الأسرة ١٢ غير أنّها لم تظهرْ لِتوِّها في الفنِّ بل احتاجت لشيءٍ من الوقتِ .

وقد خطا أمنحتپ الرابعُ أو أخناتن في مجالِ العقيدةِ الدينيَّة خُطوةً وثّابة حينَ أضْفَى عليها معانيَ أوغلَ في الرُّوحيَّةِ وأبعدَ عن المادِّيَّةِ وأقربَ إلى المذهب التَّوحيديِّ منها إلى ما سِواه . فقد جعل من الشَّمس الإلٰهَ ذا السيادةِ الكاملةِ على العالمِ سيادةً لا يشاركُهُ فيها غيرُهُ . وبعدَ أنْ كانَ إلهُ الشَّمسِ يُمَثَّلُ بقِمَّةِ هُرَيْمٍ مَرَّةً وَبِقُرْصِ الشَّمسِ مَرَّةً أُخْرى ، وبُقرصِ الشَّمسِ المُجَنَّحِ مَرَّةً ثالثةً ، ظهرتْ صورةُ « أتون » Aton تنتشرُ الأشِعَّةُ مِنْهُ على هيئةِ أيدٍ مَبْسوطةٍ على شُؤونِ البَشرِ جَميعًا ، وَانْمَحى اسمُ آمون لِيَحُلَّ محلَّهُ أتون الاسمُ الجديدُ لإلٰهِ الشَّمسِ الذي ينطوي العالمُ كلُّه تحتَ سلطانِه .

ونكادُ نحسُّ هذه النَّغْمةَ التوحيديّةَ بما تحمل من معاني التبجيلِ لربِّ الكونِ العظيمِ في هذه الأنشودةِ الأتونيَّةِ التي نقدّم بعضَ أبياتها : « جميلٌ هو بزوغُكَ في أُفُقِ السماءِ يا أتون الحيّ يا بدءَ الحياةِ . إذا أشرقْتَ في الأُفُقِ الشرقيِّ ملأْتَ كلَّ أرضٍ بجمالك . أنت جميلٌ ، أنت عظيمٌ . أشعّتُكَ تجمع الأقطارَ وكُلَّ ما خلقتَ . أنت ناءٍ ولكنَّ أشعّتَك تملأُ الأرضَ . الكلُّ يراك ولا أحدَ يعرف مسيرَتَك . عندما تحتجب وراءَ الأُفُقِ غربًا تُظلم الأرضُ إظلامَ الموتِ ، فيأوي الناسُ إلى مخادعِهم وقد غطّوا رؤوسَهم حتى إن الإنسانَ لا يرى صِنْوَه ، ولو سُرق ما يملك من تحت رأسِه لما أحسَّ بشيءٍ . أما السِّباعُ فتنطلقُ من عرينها والحيّاتُ تنساب لتلدغَ ، والظلماتُ تخيِّم على كل شيءٍ . العالَمُ كلُّه في سُكون لأن مَنْ خلقه يرتاح في سمائه . وعندما تشرق في الأفق تتألق الأرضُ ، وعندما تمنح أشعّتَكَ يهلّل سُكّانُ الأرَضين ويهبّ الناسُ واقفينَ فأنت الذي توقظُهم ، يرفعون أيديَهم عابدينَ جلالَكَ ويَشغَلُ الناسُ بعملهم ، وتمرح الماشيةُ في المروج ويزدهر الشجرُ والنباتُ وتغادر الطيورُ أوكارَها وتبسُط أجنحتَها بروحك ، وتقفز الحِمْلانُ على حوافرها ، ويهلّل كلُّ ما يطير وترفرف أجنحتهُ عندما تُشْرق أنت من أجله . أنت في قلبي ولا أحَد يعرفك غيرَ ابنك أخناتُن . أنت الذي عرّفتَهُ طبيعتَك وقوّتَك . وسكانُ العالَم في قبضتك لأنك أنت خالِقُهم ، يحيون عندما تُشرق ويموتون عندما تغرب ، لأنك أنت الحياةُ بعينها والكلُّ يحيا بكَ » .

وهكذا أراد أخناتُن دينًا عالميًّا يَحُلُّ مَحَلَّ الدِّين القوميّ ، ويتّجهُ إلى الطَّبيعةِ بما فيها من جمالٍ كامنٍ وسحرٍ خفيٍّ ونظامٍ مُسْتَتِبٍّ . وَكانَ لِهٰذا الاتّجاهِ أثرُه في الفنِّ ؛ إذ تأثّرَ الفنّانون بِهذه الرُّوحِ الجديدةِ ، وَأَخذوا يُصَوِّرونَ الحَياةَ مَرِحةً جَذْلَى تُخالِفُ المخالفةَ كلَّها تلكَ الصُّورَ الهادئةَ الرَّتيبةَ التي اعتدنا أن نَراها في رُسومِ المصاطبِ . وكان أثرُ ذٰلكَ بارزًا في الصُّورِ الجصِّيَّةِ التي كانت تزيِّنُ أرضيَّةَ قصرِ أخناتن . وغدا النّاسُ أشدَّ إحساسًا بمظاهر الحياةِ ، تسودُهم رُوحٌ مَرِحةٌ هاشَّةٌ ، كما ظهرَ أخناتن نفسهُ يَفيضُ عَطفًا لا كَفِرْعَونَ جبَّارٍ كما كان حالُ أسلافِهِ .

وعلى الرَّغم من الحربِ القاسيةِ الغاشِمةِ التي شُهرت على هذا المذهبِ بعد وفاةِ صاحبِه أخناتن فلقد ظلت تلك الرُّوحُ العاطفيةُ تسودُ النُّفوسَ ، وتَأصَّلَ في النّاسِ وِجْدانٌ متميِّزٌ ، وَأصبحت القلوبُ عامرةً بالحبِّ ، كما عَمَرت بالخَشْيةِ والنَّدمِ والخوفِ من الإلهِ . كذلك بدت رُوحُ التَّأمُّلِ العميقِ تشغَلُ المتعبِّدين وَتَصْرِفُهم عَنْ كلِّ شيءٍ إلا التَّفكيرَ في الدِّين ، وتجلَّتِ المُثُلُ العُليا والدَّعوةُ إلى التَّحلّي بها والابتعادِ عن كلِّ ما يَشينُ ، وَتمكّنَ الوازِعُ في النُّفوسِ واستجاب النّاسُ لصوت

على قاعدةٍ ثابتةٍ .

ولقد تواكبت سماتُ هذا العهد مع رُوحِ الأكَّدِيِّين فنبذوا كلَّ « ساكنٍ » ، فقد كانت الحياةُ بالنسبةِ إليهِمْ تمثل حالةَ تغيرٍ مستمرٍّ وتَطَوُّرٍ لا نهايةَ لَهُ . وعلى العكس مِن الفنِّ السُّومريِّ لم تكنْ مشكلةُ الفنِّ الأكَّديّ الرئيسيَّة هي الصراعَ بين الرُّوحانيةِ والطبيعةِ بقدر ما كانت إطلاق الأشكالِ من حالتها الجامدةِ إلى حريةِ الصَّيرورةِ والانطلاقِ . وهكذا عَبَّرت نزعةُ الحياةِ عند هذا الجنسِ الذي يرى نفسَه مركزَ دولةٍ كبرى عن نفسِها خيرَ تعبيرٍ عند تمثيلِها للحركةِ .

وتميَّزت الأختامُ الأسطوانيّةُ لهذا العهد عن أختامِ حِقْبةِ أور الأولى في العهد السُّومريِّ بالقيمةِ التَّشكيليَّةِ لتجسيمِ القَوامِ وبالتكويناتِ الرَّخوة بالإضافةِ إلى بعضِ تفاصيلِ الثياب . وكان موضوعُ القتالِ ، وخاصةً القبضَ على العدوِّ من لِحْيَتِهِ باليدِ اليسرى كي يُقْرَعَ بالدَّبُّوسِ أو الهِراوةِ الممسوكةِ باليدِ اليُمْنى هو الموضوعَ المستخدَمَ .

وَقَبْلَ العهدِ الأكّديّ لم يكن النَّحّاتون يضمِّنون رُسومَ أختامِهم صورَ الآلهةِ إلا عَرَضًا وإن هم ضمَّنوها جاءت في شكلِ قُربانٍ أو نُذورٍ أمامَ الآلهةِ ، على حينَ قدَّم العهدُ الأكّديُّ مشاهدَ محفورةً مأخوذةً من العالمِ الأسطوريِّ لِكِبارِ الآلهةِ الذين تغنَّت الملاحمُ وقتذاك بمآثرِهم ومآسيهم ، فترك لنا الأكّديُّون صورًا لغلغامش Gelgamesh وصديقِهِ إنكيدو Enkidu . فلقد دان السّاميُّون الأكّديُّون بما دان به السُّومريُّون من آلهةٍ و لم يضيفوا غيرَ استبدالِهم بأسمائهم أسماءً أُخرى فغدا أوتو إلهُ الشَّمسِ الإله شمش ، وأصبحت عشتار رَبَّةُ الحبِّ والحربِ مكانَ إنانا ، وحلَّ إيا محلَّ إنكي ربِّ المياهِ .

الإمْبراطُوريَّةُ الأكّديَّة **Akkadian empire**

empire m. accadien (arts)

عندما انتهى حكمُ السُّومريِّين (انظر Sumer) إلى لوغال زاغيزي ملكِ الوركاء هبَّ الأكَّديُّون للتَّخلُّصِ من عَسْفِ هذا الملكِ وجورِه وهكذا قُدِّرَ للأكّديّين أن يستخلصوا البلادَ من الخليجِ العربيِّ إلى البحرِ المتوسطِ من قبضةِ ذلك الحاكمِ الغاشمِ ، كما

الكائنات الحيّةِ سواءٌ اكتَسَتْ بالشَّعْرِ أو بالرِّيشِ أو عاشت في المياهِ ، و لم يعدْ هُناكَ ما يَدْعو إلى الاعترافِ بقُوَّةِ إلٰهٍ طيبة المصطنعةِ .

وهكذا كان أخناتن أولَ من أبدعَ الفنَّ الإنسانيَّ حينَ جعلَ من المذهبِ الطبيعيِّ مذهبًا حيًّا ، فألقى في روعِ الفنّانينَ حُبَّ الطبيعةِ يستلهمون منها ، فإذا هم يصوِّرون عن انطباعاتٍ وأحاسيسَ وتأثُّراتٍ بعد أن كانوا يحاكونَ ما يشاهدونَ .

ولَم يُكْتَبْ للفنِّ الأخناتُني النَّجاحُ إلا لما عُهِدَ فيه من رِقَّةٍ لتصويرِه للجانبِ العذبِ من الحياةِ وتغلغلِه في الكشفِ عن الواقعِ الأليفِ ، لا يَحْجُمُ عَنْ أنْ يُبْرِزَه في النُّقوشِ والتماثيلِ الملكيةِ ، فصوَّرَ الفِرْعَونَ لأوَّلِ مَرَّةٍ وهو يعانقُ الملكةَ أو يُجْلِسُها على ركبَتَيْهِ وَيَضُمُّها في حَنانٍ أو يُمْسِكُ بِيَدِها . وما زال الوجهُ الأرستقراطيُّ السّامي للملكةِ نفرتيتي Nefertiti يتحدَّى الأجيالَ جيلًا بَعْدَ جيلٍ .

وحينَ ارتقى « حار محب » عرشَ مصرَ أمر بتدمير أعمالِ الملكِ الثَّوريِّ كلِّها ، و لم يَتناولْ معابدَ أخناتن فحسب بل شَمِلَ أيضا مدينةَ العَمارنة المهجورة ، فقد أمَرَ بِمَحْوِها .

(صورة ١٥)

الفَنُّ الأكّديُّ **Akkadian art**

art m. accadien (arts)

لم يتنكَّر الأكَّديُّون Akkadians لِما كانَ للسُّومريِّين (انظر Sumer) ، ولذا جَرَتِ الأمورُ في الإمبراطوريةِ الأكَّديةِ التي هي مرحلةٌ من تاريخِ سومر على غِرارِ ما كانت عليه حضارةً وفنًّا ، إذا ما استثنينا حُلولَ طابعِ الشُّعوب الساميّة Semitic ذي الحساسيةِ والخيالِ والإدراكِ العاجلِ محلَّ الطابعِ السُّومريّ بصرامتِهِ وتزمُّتِهِ الكَهَنوتيِّ . وقد قَرَّبَ التسامحُ الذي افتتح به الأكّديّون عهدَهم بين الناسِ غالبِهم ومغلوبِهم ، وَمَكَّنَ لسلامٍ طَويلٍ استمتع فيه الجميعُ بِحُرِّيَّةٍ واسعةٍ بنّاءةٍ لم تبلُغْ حدَّ الفَوْضى المخرِّبةِ .

وفي مجالِ العمارةِ والبناءِ بطَلَ استخدامُ القوالبِ المحدَّبةِ السُّومرية واستخدمت قوالبُ طوبٍ على شكلِ مستطيلاتٍ أو مربعاتٍ أكبرَ حجمًا . وابتدع الأكّديون طريقةَ حفرِ الخنادقِ لدَكِّ أساساتِ الجدران حتى ترتكزَ

الضميرِ وعدُّوهُ من صَوْتِ الإلٰه ، وَلَمْ يَعُدِ الآثمُ يُخْفي إثمَهُ أو يُنْكِرُه لأنَّه أصبحَ يؤمنُ بأنَّ اللهَ يعلمُ خبايا النُّفوسِ وما تُخفي الصدورُ . ونجد هذا واضحًا في رسالةٍ تُسَمَّى حِكَم « آمون — إم — أوبت » *Amon - Em - Awpet » عَلى لِسانِ حكيمٍ يَعِظُ ٱبْنَهُ حيث يقول : « إذا استمعتَ إلى حديث فتدبّر ما فيه من خير أو شرّ ، ثم أذعْ خيرَه بلسانك وأخفِ شرَّه في صدرك . ولا تطلق العِنانَ لنفسك جريًا وراء الثراء ولا تُمنِّ نفسَك بطلب المزيد واقنعْ بأنك قد نلت ما يكفيك . ولا تهجعْ في فِراشك وأنت خائفٌ من غَدِك ، فما تدري ما سيطالِبُك به هذا الغَدُ ، وما أجهلَ الإنسانَ بما سيحمِلهُ إليه غدُه . الكمالُ لله وَحْدَه والعجزُ من صفةِ الإنسان ، فهو يضرب في غير اتجاهٍ ولا قَصْد . لا تقلْ إنّي مُبَرَّأٌ منَ الخطايا ولا تحاولْ أن تثيرَ فتنةً . الخطايا أمْرُها إلى الله ، هو الذي يَفصل فيها ، وما من إنسانٍ بلَغ الكمالَ ... » .

(صورة ١٦)

طِرازُ أخناتُن الفَنِّيُّ **Akhenaten style**

le style d'Akhnaton (arts)

يَدينُ هٰذا الطِّرازُ بطبيعتِه إلى أفكارِ فردٍ واحدٍ هو أخناتن نفسُهُ ، فليس من المُتَصَوَّرِ أن يجرؤ فنانٌ على تحقيقِ الانحرافاتِ الجريئةِ والخارجةِ عن المفهومِ المثاليِّ لفنِّ النَّحتِ الفِرْعَونيّ دون تشجيعٍ قويٍّ من عاهِله وراعيه .

وَلَيْسَ ثَمَّةَ قائدٌ غيرُ أخناتُن نفسِهِ قاد هذا التَّحوُّلَ ، فقد كانَ هو نفسُهُ الفنانَ والمعلمَ لغيرِه ممَّن هم أقلُّ منه نُبوغًا . فلقد تَحرَّرَ الفنّانُ المصريُّ من قانونِ « المثاليّة » وأفرطَ في تمثيلِ الخواصِّ الجسمانيَّةِ الشاذَّةِ حتى للملكِ نفسِهِ إلى الحدِّ الذي شاعَ معه هذا التَّشويهُ وأصبحَ علامةً مميزة ، وجنحَ إلى التَّطرُّفِ في الكاريكاتير في تصويره للخدمِ والشُّخوصِ الأجنبيةِ والأقزام .

وَأَفْضَتْ محاولةُ تصويرِ الواقعِ إلى المبالغةِ وخاصّةً بين أيْدٍ لم تكتملْ براعتها ومهارتُها . وانتشرت النظرةُ الواقعيةُ ومعها النظرةُ إلى الملكِ باعتبارِه إنسانًا اختاره الخالقُ الأعظمُ من بينِ الناسِ لِيُبَشِّرَ بعقيدتِه حتى يسودَ الحبُّ بين الأحياءِ أيًّا كان لونُ جلدِهم ، وبين جميعِ

ألْبينيث ، إيزاك **Albéniz, Isaac** (mus.)
(١٨٦٠ ـــ ١٩٠٩)

مُؤَلِّف موسيقى إسبانِّي عُرِف بأسْلوبِه الموسيقيِّ القَوْميِّ ، وكان وهو صَبيٌّ نابغةً في التَّأْليف الموسيقيِّ والعَزْفِ على البِيانو ، تَتَلْمذ على يد فرانتز ليست *Liszt بمدينة ڤيمار Weimar ، وعاش كثيرًا بين لندن وباريس . قَدَّم عدَّة أوبِراتٍ وَالكثيرَ من مَقْطوعاتِ البِيانو تأتي في مُقَدِّمتها مَقْطوعة « أيبريا » *Iberia التي تضمّ لوحات اثْنَتَيْ عَشرة للبيانو ، أساسها الأغاني والرَّقصات الشَّعبيَّة الإسْبانيَّة ، وهي جميعًا تصوِّرُ الحَياةَ الإسپانية بألوانها الزاهية وعذوبتها ودفئها ، كما أنها في جملتها مُسْتقاة من الحياة والاحتفالات الشَّعبيَّة في المدن والضَّواحي ومن نَشاط العمَّال في الموانئ غدوًّا ورواحًا . وهي ليست تصويرًا مباشرًا وإنما هي انْطباعاتٌ مُسْتَوحاةٌ مِن الحَياةِ الإسپانيّة صاغَها مُؤلِّف إسْپانيٌّ يشعر في أعماقِهِ بِنُزوعٍ إلى الفنِّ القَوميّ .

ألْبريك **Alberich** *Alberich* (myth.)
see: **dwarfs**

ألْبينوني ، تُومازُو **Albinoni, Tomaso** (mus.)
(١٦٧٤ ـــ ١٧٤٥)

موسيقيٌّ هاوٍ عَكَفَ على كِتابة الأُوبرا حَتَّى بَلَغ عددُها ما يَقْرُبُ من خمسينَ أوبرا ، كما وضع عددًا كبيرًا من المُؤَلَّفاتِ الموسيقيَّة للآلاتِ الأُورِكسْتراليَّةِ لموسيقى الحُجْرةِ ، وتَناول في تأْليفهِ جَميعَ النَّماذجِ الموسيقيَّةِ الشَّائعةِ في عَصْرِه ، غَيْرَ أنَّ موسيقاه للآلات كانت تَنْطوي على قَدْرٍ كبير من الذَّاتيَّةِ ، بل إن بَعْضَها كان يَنْطوي على شِحْنةٍ شُعوريَّةٍ تُقَرِّبُها من الموسيقى الرُّومانتيكيَّةِ . وقد ظلَّ ألبينوني مَجْهولًا زُهاءَ قَرْنَيْنِ حَتَّى كَتَبَ يوهان سباستيان باخ *Bach بَعْضَ التَّنَوُّعاتِ على هَيْئةِ الفوغة *fugue وَاسْتِعارَ ألحانَها من ألبينوني ، فَأَخْرَجَهُ بذلك من زَوايا النِّسْيانِ وَأثارَ من جديد الاهْتِمامَ به .

وألَّف ألبينوني لموسيقى الآلاتِ أعمالًا من نَموذجِ الكونشيرتو كان من بَيْنِها مقطوعَتُهُ البَطيئةُ الحَرَكةِ « أداجيو » *adagio التي نَبَّهت إليه الأذْهانَ في عَصْرِنا الحالي . وقد عُرِفَتْ هذه المَقْطوعةُ بَعْدَ إعادةِ صياغَتِها بواسِطة ريمو جيازوتو باسْمِ « الحَرَكه البَطيئة متلاحقةٌ تعاقبَ فيها الملوكُ عَجِلين لا يكادُ يستقرُّ واحدٌ منهم على عرشِه حتى ينزعَهُ من صُلْبِهِ غيرُهُ ، وإذا هي بهذا تُصبحُ لقمةً سائغةً لغزوٍ أجنبيٍّ . وانتهز البدوُ الغوتيُّون *Guti ما انتهى إليه الأكديون من فوضى واضطرابٍ وسلبوهم كلَّ ما في أيديهم ، ورحّب السومريُّون بسادتِهم الجددِ غيرَ آسفين على سادتِهم السَّاميِّين (صورة ٢٣)

الأكَّدِيةُ ، اللُّغةُ الأكَّدِيّة **Akkadian language** *langue f. accadienne* (cul.)

اللغةُ الأكديةُ هي أصْلُ اللُّغتَيْنِ البابليةِ والأشوريةِ ، وهاتانِ الأخيرتان متقاربتان وإن اختلفتا لهجةً ، إحداهُما جنوبًا والأخرى شمالًا ، مثلما هناك خلافٌ بين لهجتي أهلِ الموصل وبابل حاليًا . وتعد اللغةُ الأكَّديَّةُ أقدمَ لغةٍ ساميَّةٍ معروفةٍ ، وفيها الكثيرُ من صفاتِ اللغةِ العربيَّة .

الألاباسْترون ، قِنِّينةُ الطِّيب والدُّهون **alabastron** *alabastron m.* (arts)

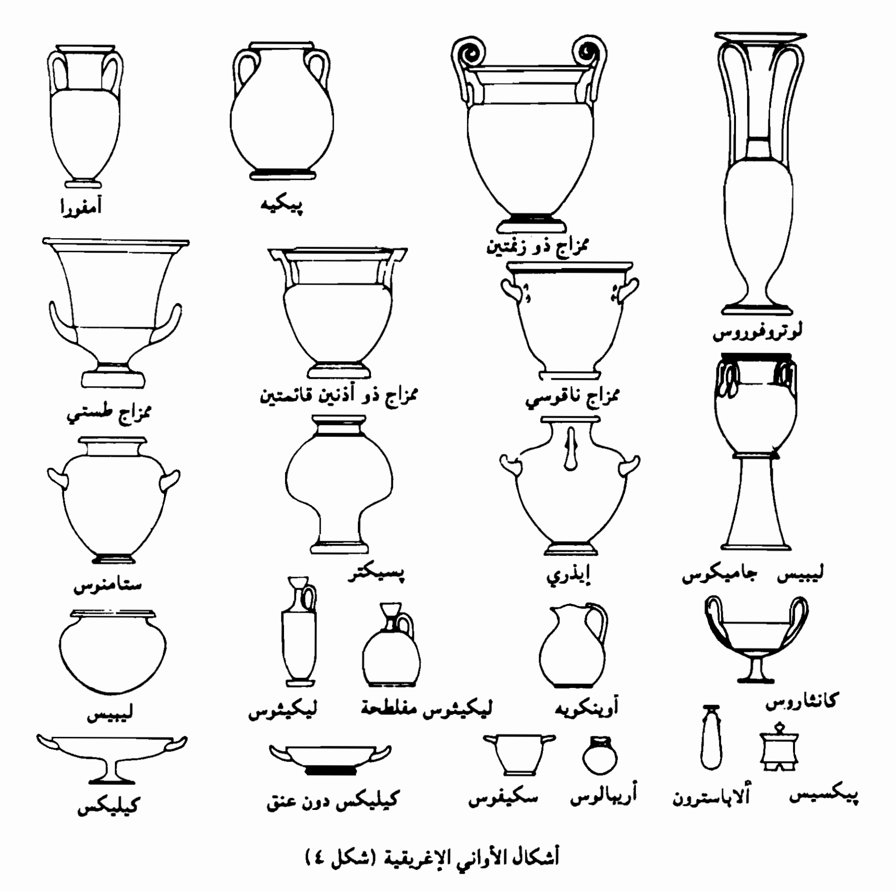
آنية استخدمها الإغريق في ساحاتِ الرِّياضةِ وفي البُيوت .

قُدِّرَ لسرغون ـــ ولم يكن أصلًا غير ابنٍ لِسقَّاء ـــ أن يأسِرَ لوغال زاغيري وأن يضعَهُ في قفصٍ أمامَ المعبدِ تحت أعيُنِ الناسِ شفاءً لما يجدونَهُ في صدورهم .

ولم يكن سرغون اسمًا لذلك البطلِ ، بل لقبًا خلعه هو على نفسه إذ لقَّب نفسَه شاروكينو ، أي الملكَ الشرعيَّ أو المتمكِّنَ ، فحُرِّف إلى سرغون . واتَّخَذَ سرغون عاصمةً جديدةً لمُلْكِهِ سمَّاها أكَّد عفاها الزمنُ واندَثَرتْ .

وإذ لم تكن ثَمَّةَ صلةٌ من جنسٍ بين الأكَّديِّين والسُّومريِّين ، فلقد سعى الأكَّديّون للتأليفِ بين قلوبِ الجماعاتِ الساميَّةِ المستقرَّةِ وَسَطَ الفراتِ وأعالي دجلة وضموا إليهم أقاليمَ الوَسَطِ بما فيها بابلُ وكيش ، وبهذا أمِنوا ثورةَ السُّومريِّين سادتِهم القُدامى الذين غدَوْا محصورين في الجنوبِ كما أرْخَوا لحكمِهم أن يبقى نحوًا من قرنين .

ولقد كانَ في استطاعتِهم أن يمتد حكمُهم إلى أكثرَ من ذلك لو أنهم اتَّحدوا اتحادَهم أيام سرغون وخلفائه . ولكن سَرْعانَ ما عَصفَتِ الأحداثُ بالمملكةِ الأكديةِ وعمَّتها فوضى



أشكال الأواني الإغريقية (شكل ٤)

هَلِّلُويا ، التَّهليل **alleluia** (Lat.) (mus.)

الصِّيغة اللَّاتينيَّة لِلَفظة هَلِّلويا ، بمعنى الحمد لله ، وتُمَثِّل الجُزْء الثَّالث من القُدَّاس (جزء التَّحْميدات) .

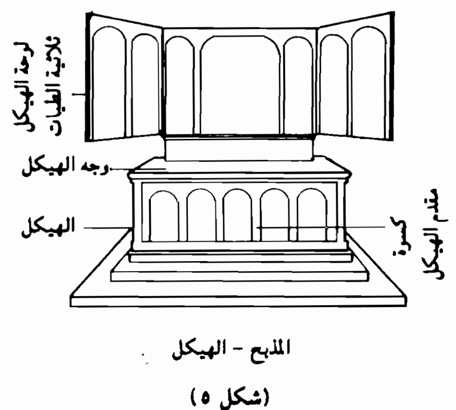
altar frontal see: **antependium**

altarpiece (It.: **pala**) *rétable m.* (arts)
لَوحةُ الهَيْكَل أوِ المَذْبح ، أيْقونةُ المَذْبَح ، رافِدةُ المَذْبَح

١ . صورة زُخرفيَّة أو نحتيَّة تُوضَع فوق المَذْبَحِ أو خَلْفَه . وقد تكونُ قِطعة واحِدةً ، وقد تكون من قِطْعَتَين أو أكثر يُطْوَى بَعْضُها على بعض كالضُّلَف ، وتُسمَّى عندئذٍ لوحةً مُزدوجةً ذات ضلفتين قابلتين للطَّيِّ مَفْصِليًّا *diptych أو لوحـةً ثُلاثيـةَ الضُّلفـات *polyptych .

٢ . إطارٌ أو ستارٌ معماريّ وراءَ مَذْبَحِ الكَنيسة مُزيَّـن بالتَّصاويـر أو الحَفْـر أو الزَّخارف وقد اتَّخذَ في إسبانيا شكلًا مُتميِّزًا شديدَ الإتقان (Sp.: retablo) خلال القرنين ١٥ ، ١٦ .

الجزء الأدنى من لوحة الهيكل



المذبح - الهيكل

(شكل ٥)

ألْتدورْفَر ، ألْبرخْت **Altdorfer, Albrecht** (arts) (١٤٨٠ - ١٥٣٨)

مصوِّرٌ باڤاري ومهندسٌ معماريٌّ ، يُمَثِّل فنُّه أُسلوبَ عصرِ النَّهضة في حوض الدانوب . ذاعت شُهرتُه بما طوَّر به صُوَرَ المناظر الطَّبيعيَّة فغدت الموضوعَ الرَّئيسيَّ في اللَّوحات المصوَّرة . وإلى جانب تصويره للغابات والجبال كان ذا درايةٍ بتأثير الضَّوْء ، وإذ كان كبيرًا للمهندسين المعماريِّين في مدينة راتيسبون التي نشأ فيها فقد أثَّر هذا على فنِّه شاعت فيها الثَّقافةُ الإغريقيَّةُ في المراكزِ الأدبيَّةِ والفنِّيَّةِ بآسيا الصُّغْرى والجزر المجاورةِ لها مثل كوس ورودس وجنوب إيطاليا (ماغنا غريتشيا) وصقليـة وكـريت ومقدونيـا وپرغامون وسوريَّة والإسكندريَّة . أما لَفظُ السَّكندريّ Alexandrian فيبدأ في الوقتِ الذي صارت فيه الإسكندريَّةُ مركزًا أدبيًّا وفنيًّا ذا صفاتٍ خاصَّةٍ وذا تأثيرٍ على المناطقِ الإغريقيَّةِ . ويُقسِّمُ بعضُ عُلماءِ الدراساتِ اليونانيَّةِ واللَّاتينيَّةِ القديمةِ الفترةَ من وفاةِ الإسكندرِ الأكبرِ عامَ ٣٢٣ ق.م حتى الغزوِ الرُّومانيِّ عام ٣٠ ق.م إلى فترتَيْن : الأولى العَهدُ المتأغرقُ الأوَّلُ أو ما قبلَ العهدِ السَّكندريّ وتبدأُ من عامِ ٣٢٣ ق.م حتى عام ٢٧٥ ق.م ، أيْ حتى بدايةِ عهدِ بطلميوس الثَّاني فيلادلفوس . والفترةُ الثَّانيةُ العهدُ المتأغرقُ الثَّاني أو العهدُ السَّكندريُّ من عام ٢٧٥ ق.م حتى عامِ ٣٠ ق.م .

مُحاكاةُ القَديمِ **All'antica** (It.) (after the antique) (arts)

هي الأعمالُ الفَنِّيَّة التي تجاري النَّماذج الكلاسيكيّة القديمة .

المُتَوَسِّطُ في السُّرعة ، ألْغرِتُّو **allegretto** (It) (a little allegro) (mus.)

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداء الأورْكِستْرالي والغِنائيّ ، وهو ليس في مِثْل نَشاط السَّريع *allegro .

سَريعٌ ، ألْغرو **allegro** (It.) (lively) (mus.)

إحدى السُّرعات التي تُحدِّد الأداء الأورْكِسْتراليّ والغِنائيّ ، وهو سريع دون إفراطٍ وتقلُّ سرْعته عن « الشَّديد السُّرعة » *presto ، وتبلغ سرعته على مترونوم مِلْتزل من ١٢٠ إلى ١٦٨ .

ألْغرو ، حَرَكاتُ القَفْزِ النَّشيطة **allegro** (It.) (blt.)

تعني حَرْفيًّا الحَيَويَّة وَالمَرح ، وتعني في الباليه القفزَ الَّذي تتجلَّى فيه نَشْوة الجسد حين يَسْتَشْعِر القُوَّة والحيويَّة وفُتوَّة الشَّباب . ويضم كافَّة حركات القَفْز مثل الأنْتَرشاه *entrechat والكابريول *cabriole والبالونيه *ballonné والإيشاپيه *échappé إلخ .

للوَتَريَّاتِ وَالأُرْغنِ » . وتَبْدو في صُورةِ اللحْنِ الشَّجِيِّ الَّذي تَسْتَعْرِضُهُ الفيولينه المُفْرَدةُ تُصاحِبُها تآلفاتٌ هارمونيَّة طَويلة مُمْتَدَّة مِن أداء الأرغن ، وَتُسانِدُها سائِرُ الوَتريَّات بالغَمْزِ على الأَوْتـار بالإِصبَـع *pizzicato دونَ القَوْسِ ، وتُومِضُ بَيْنَ الفَيْنةِ والفَيْنةِ نِهايةُ اللَّحْنِ في صورةٍ زُخْرُفيَّةٍ تُبْرِزُ مَهارةَ العَزْفِ على الفيولينه المُفْردةِ .

كَوَّة **alcove** *alcôve f.* (arch.)

طاقةٌ في جِدارِ غرفةِ النَّومِ وغيرِها ، عادةً تتَّسِعُ لرأسِ سريرٍ أو لرفوف الكُتُبِ .

مُتْحَفُ الإسكندرية **Alexandrian Museum** *Musée m. d'Alexandrie* (cul.)

كان أشبهَ بجامعةٍ من جامعاتِنا الحديثةِ تَزيدُ عليها باتِّساعِها لمعيشةِ العلماءِ داخلَها . وكان المتحف ملحقًا بالقصرِ الملكي ، وكان يضم متنزَّهًا وبهوًا وقاعةً فسيحةً تقدمُ فيها الوَجباتُ للعلماءِ المشتغلين بالمُتْحَفِ . ويُشرِفُ على المُتْحَفِ كاهنٌ كان يعيِّنُه الملكُ أوَّلًا ثم أصبح قيصرُ روما هو الذي يُعَيِّنُهُ ، وكان يجمعُ إلى هذا رياسةَ كَهَنةِ الإسكندريةِ كما كان كاهنَ سيراپس أيضًا ، ولم يكن يُختارُ من بين المصريين .

وكان علماءُ المُتْحَفِ يَنْتَظِمونَ في جَماعاتٍ علمية لكلِّ جماعةٍ طابعها المميَّز ، وكانت تُوقَفُ عليهمْ رواتبُ إضافيَّةٌ تُعينُهم إلى جانبِ ما يتقاضونه من الدولةِ على أن يتفرغوا لدراساتِهم الخاصَّةِ في طُمأنينةٍ لا يفكِّرون في مشاغلِ الحياةِ مستفيدين من حياةِ المُتْحَفِ الهادئةِ وما يَحْوي من مراجعَ ووسائلَ علميةٍ . وبهذا استطاع المتحفُ أن يُثبتَ وجودَه العلميَّ ولكنه لم يَسْلَمْ من نقْدِ النَّاقدين ، فَتَجِدُ منهم من كانَ يُسمِّي علماءه « بجرذان المكتبات » وَ « جعجعة ولا طحنَ » . ويُمْعِنُ في نقدِه اللَّاذعِ فيقولُ : « ما أكثرَ ما تحرِمُ مصرُ الكثرةَ من أبنائها الطعامَ وتسخو به على جملةٍ من الكتَّابِ ونفرٍ من الفارغين للكتب القديمةِ الذين لا هَمَّ لهم إلا الصَّخبَ واللجاجَ في حرمِ المتحف » .

العَهْدُ السَّكَنْدَرِيُّ **Alexandrian period** *époque f. alexandrine* (cul.)

تُطلَقُ كلمةُ المُتَأغْرِق على الفترةِ التي

دَلَكه بها ، كما وجدنا ڤرجيل يذكر لنا في إنياذته Aeneid* أن ڤينوس شَفَتْ بها جراح ابنها . وكانت إلٰهاتُ الإغريق يُضَمِّخْنَ بها شعورهن ، وهذا ما فعلته الإلهة جونو [هيرا] حين أرادت أن تُغري بجمالها وزينتها الإله جوبيتر [زيوس] وتُوقعه في شِراكها ، وكذا ضمّخت ڤينوس شعرها بها حين تجلَّت لأينياس Aeneas* .

ورأينا أنه ثَمَّةَ أعيادٌ كانت تُقامُ في بعض مُدن اليونان تكريمًا للإلٰه باكخوس Bacchus* [ديونيسوس] وكان يُطلقُ عليها اسمُ « أمبروزيا » .

(الصورتان ٢٤ ، ٢٦)

التَّرتيلُ الأمْبرُوزْيانيّ **Ambrosian chant**

chant m. ambrosien (mus.)

انشقَّ آريوس بطريرك الإسكندرية (القرن ٣ / ٤ م) على العقيدة الأرثوذكسيَّة حين نَادى بأن المسيحَ له طبيعتان : طبيعةٌ إلهيّة وأخرى ناسوتيّة مخالفًا « قانون إيمان الرُّسُل » The Apostles' Creed* الّذي يقضي بأنَّ المسيحَ لم يُفارِقْ لاهوتُه ناسوتَه ، لأنَّ الطبيعتَيْن مُندمجتانِ تمامًا . وقدِ استعار آريوس بعض الأغاني الشَّعبيَّة وأدخلها في الإنْشاد الدِّينيّ مُشْرِكًا فيه جُمهور المُصَلِّينَ على عكسِ ما كانت تفعل الكنائس البيزَنْطيَّة التي كانت تسند الإنْشاد إلى مجموعة من المُغَنِّين المدَرَّبين المُحْتَرفين .

وجاء القدِّيس أمبروزو الميلاني (٣٤٠ - ٣٩٧ م) فتبنَّى فكرة إنشاد جُمْهور المُصلِّينَ بجانب مجموعة المُنْشدينَ ، وذلك بعدَ القضاء على العقيدة الأرْيانيَّة ، إذ رأى في ذلك مقاومةً لتأثيرها ، وكان يقول : « لا بَأسَ من مُقاومة النَّار بالنَّار » .

وكان يُقَسِّمُ جُمْهور المُصلِّيـنَ إلى مَجْموعَتَيْنِ تضم إحْداهما الرِّجال على حين تضمُّ الثّانية النِّساء والأطفال . ويبدأ رئيس المُرَتِّلين بالإنْشاد ، ثم يردد الجمهور جَميعُه الإنشاد وراءَهُ وهو ما يُسَمَّى بأسلوب التَّرديدات responsorial singing* ، أو تقوم كلُّ مجموعة بتَرْديد أبيات مُختلفة عن الأبيات التي تُرَدِّدها المجموعة الأخرى بالتَّناوب وهو ما يُسَمَّى بأسلوب المُجاوَبات antiphonal singing* ، وإن اشتركت المجموعات في النِّهاية

مُهودهم أو الرُّجوع بهم إلى آبائهم ، غير أنهن يسعدن بما يُنْجبن من إناث يدرِّبنهن منذ نُعومة أظفارهن على التَّصدي والعِراك ، ويَحْرقن لهن الثَّدي الأيمن حتى يكتسبن مزيدًا من الحرِّيَّة والمُرونة والقُدْرة على اسْتخدام القَوس وقذف الرُّمْح ، وإن تجاهل الفنّانون تصوير ثَدْي الأمازونة مَبْتورًا تغليبًا للعنصر الجمالي على العنصر الواقعي واعتمادًا على مَعْرفة المُشاهدين بهذه الحقيقة .

وكَم كان يطول الحديث عن حَمَلاتهن الحربيَّة على أتيكا للثَّأْرِ من البطل ثيسيوس Theseus* الذي اختطف زعيمتهن أنتيوبي Antiope وعن تصدّيهن لهرقل Hercules* وبيليرُوفون Bellerophon حتـى صارت رِماحهن مَضْرِب الأمثال ، وبات وصف الرُّمح بأنه أمازونيٌّ إشادةً به .

ولا تنسى الأسطورة أن تحرِّك في قلب ملكتهن ثاليستريس Thalestris إعجابًـا بالإسكندر فتنفلت إلى قصره تعاشره فيه ثلاثة عَشَر يومًا وهي تأمُل أن تنجب منه بطلة بَيْدَ أنها تعود من مغامرتها إلى موطنها خائبة الأمل خاوية الوِفاض .

ويُطْلَق على الصِّراع بين الأمازونات والإغريق اسم Amazonomachy* .

اللَّبْسُ ، الْتِباسُ المَعْنى **ambiguity**

ambiguité f. (aesth.)

احْتمالُ اللَّفظ أو العِبارة لأكثر من مَعنى ، وكذا استخدام صُوَرٍ يمكن تفسيرها على أنحاء شَتَّى ، ومن ثَمَّ تَنْطَمِسُ دلالَتُها الأصْليَّة .

أمْبرُوزْيَا **ambrosia** *ambroisie f.* (myth.)

كان طعامُ الآلهة عند الإغريق القدامى يُسمَّى « أمبروزيا » على حين كان شرابُهم يُسمى « نكْتار » nectar . وكلمة أمبروزيا تدلُّ على كلِّ ما له خلودٌ ولا يطرأُ عليه فناءٌ . من أجل هذا كانت تلك التَّسمية ، إذ كان معروفًا عندهم أن من يَطعَم الأمبروزيا يُكتب له الخلودُ هو الآخر . وكان الإغريق يصفونها بأنها أحلى مذاقًا من عسلٍ وذاتُ رائحة عَطِرة نفاذة . وكذلك كانت الأمبروزيا تُتّخذُ بَلْسَمًا للجُروح ، لذا وجدنا هوميروس Homerus* يذكر لنا في إلْيادَتِهِ Iliad* أن أپولّـو Aopollo* استطـاع أن يحفـظ جسدَ ساربيدون Sarpedon من أن يُصيبَهُ البلى حين

فإذا هو يُضيفُ إلى تصاويرِه العَمائر المتقنة التَّشْييد . وقد تجلَّت في تصاويره مواهبُهُ الفذّة من إتقان لِلْمُنَمْنَمات وإبداعٍ في الرَّسم وقدرةٍ بارعةٍ في تنويع الألوان وتوزيعها ، وفيما كان يُمليه عن خياله . هذا إلى أنه كان — إلى جانب فنِّه — أديبًا مثقَّفًا ، وبدا هذا ظاهرًا في تصويره لمعركة إيسوس Issos التي كانت بين الإسكندر الأكبر وداريوش [دارا] ٣٣٣ ق.م حيث صوَّر الجَيْشَيْن المُتَحارِبَيْن على أدَقِّ ما يكون التَّصوير وأَرْوَعِ ما يكون الخيال . وتُعَدُّ هذه اللَّوحةُ إحدى التُّحف النَّفيسة التي يَزْهو بها مُتحَف ميونخ ، كما تُعد في الوقت نفسِه أعظمَ أعمال هذا الفنان التي نفَّذها تلبيةً لرغبة غليوم الرابع أمير باڤاريا عام ١٥٢٨ . وكان قد أنجز قبل ذلك بعامين لوحةَ « سُوسَنَّه في الحَمَّام » لتزيين قصر الاستجمام لأمير باڤاريا وفيها حشدٌ للخيال المبدع ، غير أن نصيبَ الأسطورة في الصُّورة — على الرَّغم من غزارة الشُّخوص — أقلُّ كثيرًا من نصيب العِمارة والمشهد الطَّبيعيِّ . وتجيء صُوَرُهُ المطبوعة على الخشب المحفور والنُّحاس في المَرْتبة التَّالية لصور ألبرخت دورر Dürer* أهمِّيَّةً وروعةً . (صورة ٧٢)

ألْطو **alto** (It.: **high**) (mus.)

أغلظ طَبَقات الصَّوْت النِّسائيّ . وهذه الكلمة هي الصُّورة المُخْتَصرة لكلمة كُونْترالطو contralto* .

الصِّراعُ بَيْنَ الأمازُونات والإغريق **Amazonomachy**

Amazonomachie (myth.)

see.: **Amazons**

الأمازُونات **Amazons** (Lat.: **Amazones, Amazonides**) *Amazones f.* (myth.)

مجتمعٌ أُسْطوري أُنْثَويٌّ خالص ، اعتزل الرِّجالَ في مملكة على شواطئ نهر ثرمودون Thermodon في كاپادوسيا [كاپادوكيا] بآسيا الصُّغرى ، انشغل بالحرب وتَدْريباتها الشّاقّة العنيفة . ومع عُزوفهن عن ممارسة الجنس مع الرِّجال فقد كُنَّ يقمن بحَمَلات مُضاجعة لِذُكور الأقاليم المجاورة يَسْتَهْدِفن بذلك الإنجاب حِفاظًا على تَجدُّد نَسْلهن ، فإذا أنجبن ذكورًا تردَّدن بين خنقهم في

للاحتفال الذي كان يُقامُ لتكريمِ هذا الإلهِ ، وذلك بنقل تِمْثالِهِ من مَعْبد الكَرْنك إلى مَعْبد الأقصر ثم إعادتهِ ثانيةً إلى مَعْبد الكرنك .

ويذهب بعض المُؤَرِّخين إلى أنَّ أحدَ آلهة تاسوع هرموپوليس كان يحمل اسم آمون ، بمعنى الإله المحجَّب ، وأن أهل مدينة طِيْبة قد استعاروا هذا الإله ليصبح نواة أسرة إلٰهيَّة جديدة . وكان يُنظَرُ إليه في مبدإ الأمر بوصفه إلٰهًا للهواء ثم إلٰهًا للإخصاب سواءٌ في عقيدة هِلْيوپوليس أو هِرْموپوليس أو مِنْفيس . ويُمَثَّل آمون في هَيْئةٍ آدميَّة وأحيانًا يُمَثَّل برأس بقرة . وقد تزوَّج من مُوت Mout إلهة بَلْدةٍ قريبة من الكَرْنك وأنجبَ منها خونسو Khonsou إله القمر .

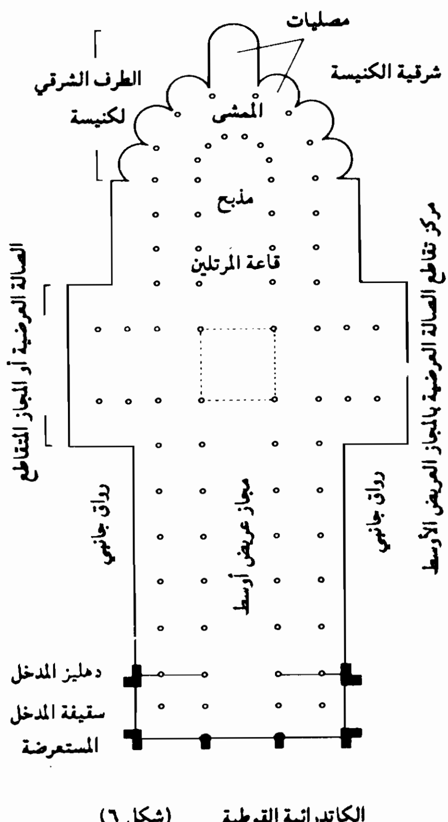
وقد لَعبتِ السياسةُ الدَّورَ الأكبرَ في ذُيوع شُهْرة الإلهِ آمون ؛ إذ كان كبير آلهة طيبة التي طردت الهكسوس من مصر ، ومن ثَمَّ غدا الإلهَ الأعظم للدَّولة بعد أن تَحرَّرتْ من الغُزاة ثُمَّ راعي الإمْبراطُوريَّة الجديدة . ويُمْكِن تَتَبُّع مَسيرة ارْتِقائه في سلك الألوهيَّة من خلال تَفَقُّدِ معابده المتعدِّدة ، والإلمام بالثَّرواتِ الهائلة التي اكْتَنزها كَهَنته ، والدَّورِ السِّياسيِّ الضَّخْم الذي أدَّوْه حتى فاقت مَكانَةُ الإلٰهِ آمون مَكانةَ أيِّ إلٰهٍ آخرَ في البلادِ .

آمون – إم – أوپت Amon-Em-Awpet

Aménémopé (cul.)

حكيم مصريٌّ ظهر في أواخرِ الدَّولة الحديثةِ مَعَ الألفِ الأوَّل قبلَ الميلاد . دوَّن رسالةً تَحْتَويها بَرْديَّةٌ مَحْفوظةٌ بالمُتْحَف البريطانيِّ يَعِظُ فيها ابْنَه ، وتَنْقَسم إلى ثلاثينَ فصلًا كُلُّ فصلٍ منها في موضوعٍ بذاتِهِ . وآراءُ هذا الحكيم الدِّينيَّة ذاتُ دلالات تَزيدُ في عُمْقها عَمَّا سبقها ، فهي أكثر نَفاذًا إلى القُلوب من غَيْرِها .

وبينما كانت التَّقوى عند من سبَقوه من الحُكَماء تُعَدُّ فَضيلةً من الفَضائل التي يسعى المَرْءُ لتَحْصيلها عدَّها آمون ـــ إم ـــ أوپت واجبًا يُلْزِم بها الإلٰهُ عُبّادَه . وبينما كان الطَّمع في الخلود بعدَ الموت هو الدَّافعَ للمَرْء على الأعْمال الطَّيِّبة أصبح الطَّمعُ في إرْضاء الإلٰه والعَملُ بما يَأْمُرُ هو الوَسيلة إلى هذا الخُلود . ومن ثَمَّ كان ما جاء على لِسان هذا الحَكيم هو غاية ما تَسْمُو إليهِ الإنْسانيَّةُ حين تُسَلِّم



الكاتدرائية القوطية (شكل ٦)

إذا نَزَلَ به قَحْطٌ .

وحينَ خاف أمنمحات في أواخرِ أيّامِهِ أن يغتالَه أحدُ المطالبينَ بالعرشِ التفت إلى ابنِهِ سنوسرت يَنصحُه ويعرِّفُه بما يجب للملك العادلِ : « لا تلنْ جانبكَ لأتباعك فيستضعفوكَ فلقد جُبل الناسُ على خشية مَنْ يرهبونه . ولا تُكثِرِ الخلوةَ بهم ولا تُفرطْ في الوُدِّ والإخاء ولا تُكثر مِنَ الخِلّان توليهم ثِقتَكَ . واجعلْ مِنْ نفسِك عليك حارِسًا ، فما أغدرَ مَنْ تكلُ إليهم حراسَتَك حين تمكِّنهم الفرصةُ ، لا يرعون لك ما قدّمت لهم من معروف . فلقد أعطيتُ السّائلَ وأطعمتُ الجائعَ ووصلتُ اليتيمَ وأدنيتُ الحقيرَ وأكرمتُ العظيمَ ، فإذا مَنْ عصاني هُم مَنْ سبَق معروفي إليهم وإذا مَنْ خشيني هم مَنْ قسوتُ عليهم » .

آمون Amon *Amon* (rel.)

الإلٰه آمون زعيمُ ثالوث مِنْطَقةِ طِيْبة ، بدأت عِبادتهُ منذُ الأسرةِ ١٢ في الدَّوْلةِ الوُسْطى المصريَّة ، واستمرت حتى الأسرة ٢١ بعد انتهاء عصر الإمْبراطُوريَّة . وعلى جُدْران مَعْبدِ الأقصرِ الذي شَيَّده المَلكُ أمِنْحتپ الثَّالثُ من مُلوك الأُسْرة ١٨ مَناظِرُ

في غناء الحمد أو التَّهليل « هلّلويا » alleluia* .

وقد انتشر هذا الأسْلوب بعد ذلك في جميع الكنائس الغربيَّة في حين بَقيتِ الكنائس الشَّرقيَّة تُقْصِر الإنشاد على مجموعة من المُحْتَرفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقُسْطَنْطينيَّة التي وضع لها الإمبراطور جوستنيان الأول Justinian (٤٨٣ – ٥٦٥) إلى جوارِ مجموعة قَوانينه الشَّهيرةِ [مُدَوَّنَة جوستنيان Justinian corpus juris] نِظامًا خاصًّا إذْ أَلْحق بها مِئَةَ مُقْرِئ إنْجيل وخَمْسةً وعِشْرينَ مُنْشدًا ، نصَّ في قرار تَعْيينِهِمْ على تحريم الغِناء عليهم في المسارح وفي الاحْتِفالات العامَّة .

وقد بلغت الموسيقى الكَنَسيَّة ، بفضل المُقْرِئينَ القائِمينَ بالتَّرتيل في الصَّلاة وبفضل مجموعة المُنْشدين المُدَرَّبين درجةً عاليةً من النُّضْج ، كما تألَّق فيها التَّأليف الكُوراليُّ ، وهو ما لم يحدث في الكَنائس التي اعتمدت على مُشاركة جماهير المُصَلِّين في إنشاد الألحان البسيطة التي يَسْهُلُ عليهم أداؤها ، ممّا جعل الأمر ينتهي بالكنائس الغربيَّة إلى هَجْرِ طريقةِ الإنْشادِ الجَماهيريّة والاقْتِصار على المَجْموعة المُدَرَّبة من المُنْشِدين المُحْترفينَ ثم اتِّباع التَّرتيل الغريغوريِّ Gregorian chant* في القرن الثَّامن الميلادي .

المَمْشى وراءَ الهَيْكل ambulatory

déambulatoire m. (arch.)

مَمْشى مَسقُوف تحتَ البَواكي أو حولَ جَوقة المُنْشِدين بالكَنيسة ، وعادةً يكون وراءَ الهَيْكل altar . (شكل ٦)

أمِنْمحات الأوَّل Amenemhat I

Amenemhat I (cul.)

كان عصرُ هذا الملكِ المِصريِّ من أزهى عُصورِ الأسرة ١٢ ، تَشْهدُ بذلك اللَّوحاتُ التي خَلَّفها مُواطِنوه . ويُحَدِّثنا المُؤَرِّخونَ أنه ردَّ نُفوسَ الأهالي إلى الطُّمأْنينة كي تَسْتَتِبَّ له الأمورُ ، كما جَعَلَ للأقاليم حُدودًا تُمَيِّزُها ، وقَسَّمَ بينهم المِياهَ حتى لا يكونَ ثَمَّةَ نِزاعٌ بين حُكَّامِ الأقاليمِ الذين وَكَل إليهم جمعَ الضَّرائِب وتجنيد الأهالي والعِناية بشؤون الرَّيِّ . والشَّيءُ العَجيبُ الذي يدلُّ على عَدْلِهِ أنَّهُ تركَ لهُمُ الحَقَّ في مَنْعِ الضَّرائبِ عن الإقليمِ

البعث **Anastasis** (Gk.) (arts & rel.)

مشهدٌ مَسيحيّ شاع في العصر البيزنطي يُصوِّر دخولَ القديس يوحنا المعمدان إلى الجحيم مبشّرًا الأنبياء والأبرار بمجيء المسيح لخلاصِهم ، والشيطان وقد أمر أتباعَـه بالحَيلولةِ دُون دخول المسيح ، فإذا هُم يُغلقون الأبوابَ بالسّلاسل ، وإذا المَسيحُ يَأْذَنُ الأبوابَ بأن تنفتحَ ، وإذا السلاسلُ تَتكسَّرُ ، وإذا المَوْتَى يَهبُّونَ من مضاجعِهم ، وإذا الملائكةُ يَشُدُّونَ وثاقَ الشّيطان بأمْرِ المسيح ، وإذا المسيحُ يَبعثُ آدمَ وحوّاءَ من مرقديهما رمزًا لخلاص الأبرار . وعادة يبدو المسيحُ قاهرُ الموتى في هذا المشهد في حركةٍ متدفقة بين الأنبياء والملوك وآباء الكنيسة الأوائل ، وتحت قدميه مصراعا باب الجحيم مُهشّمَيْن منفصلة عنهما المفاصل والمفاتيح ، كما يبدو الشّيطان مُقيَّد القدمين مربوط اليدين إلى وراء ظهره وفي عُنقه قيدٌ من حديد . وثمّةَ تصويرٌ جداريّ رائع من القرن الرابع عشر يحكي مشهدَ « البعث » فوق حنيَّة المصلى الجانبية بمتحف خورا بإستنبول [كنيسة المخلّص المقدّس سابقا وكذا جامع القرية سابقا] .

القديم الأيّام **The Ancient of Days**

L'Ancien des Jours (rel.)

المَقْصود به الله الأزليُّ الأبديُّ سُبْحانَهُ وتَعالى .

andante (It.: **going**) (mus.)

مُتَمَهِّل ، أَوْنى (مج) ، أَنْدانْتي

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداءَ الأورْكِسْترالَيّ والغِنائيّ ، وهو بين « المُتَوسِّط في السُّرعة allegretto* » و « الشَّديد البُطْء adagio* » ، وتَبْلغ سُرْعتُهُ على مترونوم مِلْتزل من ٧٦ إلى ١٠٨ .

مُتَمَهِّلٌ شيئًا ، أَنْدانْتينو **andantino** (mus.)

إحدى السُّرعات التي تحدِّد الأداء الأورْكِسْترالَيّ والغِنائيّ وهو أقلُّ سرعةً من المُتَمهِّل andante* .

أَنْدرُوميدا **Andromeda**

Andromèda (myth.)

اتَّجه البَطَلُ پيرسيوس Perseus* إلى إثْيوبْيا حين كانت الأميرة أَنْدروميدا مُقَيَّدةً إلى صَخْرةٍ يتهدَّدها وحْش بحريٌّ أرسله پوزيدون

لوشيندا Lucinda . وعلى غِرار العـاشق الفُكاهيِّ كانت العاشقةُ الفكاهِيَّةُ فتاة صغيرة يزوِّجها أبواها قَسرًا من شخص لا تَبغيه فيتدخَّل الخَدمُ Zanni* بِذَكائِهم وفِطْنتهم لإنقاذها ، وهي إمّا فتاةٌ شَديدةُ الاعتزازِ بنَفْسها لاذعةُ اللسانِ مُتَسلِّطةُ الشّخصيةِ حتى على عشيقها أوْ فتاةٌ خَجولةٌ مُطيعةٌ ولكنها بالغةُ الفِتْنة والجمالِ . (صورة ٨١)

amphitheater, amphitheatre **مَسْرَحٌ مُدَرَّجٌ**

amphithéâtre m. (drama)

مبنًى ذو شَكْلٍ بَيْضيٍّ أو دائريٍّ يكون عادةً في الهواء الطَّلْق ، ومَقاعدُه مُدَرَّجةٌ حول ساحة مَكْشوفة ، كان يُستَخْدم خاصَّةً في روما القديمة للمُبارَزات والعُروض . وهو في المعنى الحديث يعني قاعةً شبهَ مُسْتَديرةٍ مُدَرَّجة المقاعدِ كالّتي يجلسُ عليها الطَّلبةُ عادةً للاسْتِماع إلى المُحاضَراتِ .

amphora *amphore f.* **أمفورا « الدُّبَّة »**

(arts)

إناءٌ إغْريقيٌّ ذو يَدَيْن على جانِبَيْه ، وإلى هذا يُشير اسمه أمفورا [أي يُحْمل من الجانبين] وكان عظيمَ البَدَن واسِعَ الفُوَّهَةِ يمكن الاغْتِراف منه في يُسْرٍ ، وله غِطاء يَحْفظ ما فيه ويُسْتَخْدمُ في حِفْظ النَّبيذ [نبّاذة] أو العَسَلِ [عسّالة] أو بُذورِ القَمْح [أمفورا البذور] . (شكل ٤)

amulet *amulette f.* (arts) **تَميمةٌ ، عُوذَةٌ**

تِمثالٌ مُنَمْنَمٌ قَليلُ الحجمِ يُتَّخَذُ لألْوانٍ من التَّعَبُّد أو الشَّعْوذة أو لِلرُّقى .

(صورة ٣١)

Analepsis see: **The Ascension**

analysis *analyse f.* (aesth) **المَنْهج التَّحليليّ**

١ . تَجْزئة العمل الفَنِّيِّ أو الأدبيّ تجزئةً تُعرفُ بها مُكَوِّناتُه أو عناصِرُه الأوَّليَّة .

٢ . الفصل بين جُزْئيّات الرَّسم أو الصُّورة فَصْلًا تُعْرفُ به مُكَوِّناتُه أو عَناصرُهُ الأوَّليَّة ، وذلك على العَكْس من المَنْهج التَّرْكيبيِّ synthesis* الذي يَعْتمدُ على الاتِّجاهِ مِن الأجْزاء إلى الكُلِّ الذي يَضُمُّها .

الأمر إلى الله فتجعل إليه الفَصْلَ بين النّاس والحُكْمَ على أعمالهم . فَثمَّة فَرْقٌ بين من يعيش على خَوفٍ من الإله لا يـدري ما مصيره ، وبين من يعيش مُطْمَئنًّا بعمل يُقَدِّمهُ يأْمَن به مَصيره ، لأنه مع الأولى قد اتَّقى الله حقَّ تَقْواه ، وفي الثَّانيةِ قد اتَّخذ من التَّقوى تِجارةً . (انظر Akhenaten)

amorini (sing.: **amorino**) see: **putti**

Amorities *amorites; ou* **الأَمُورِيُّون**

amorrhéens m. pl. (cul.)

شَعبٌ ساميٌّ من مِنْطَقة أمورو Amurru في الغرب من بلاد ما بَيْنَ النَّهرين تَضُمُّ وَسَطَ الفُرات وجانبًا من صَحْراء سُوريا .

amorosi **أُمُورُوزِي (صِغارُ العُشّاق)**

(**young lovers**) (drama)

لا تخلو رواية من المَلْهاوات المُرْتَجَلة commedia dell'arte* من مُغامَرات شبابِ العُشّاق amorosi بما تَنْطوي عليه من سُوء الطَّالع وحُسْنه ، والصِّعاب التي تعترض طريقهم على أيدي الكبار الأنانيِّينَ ، غير أن الخدم المتهوِّرين أو من يسمون زاني Zanni* كانوا يتدخَّلون لتَذْليل هـذه الصِّعـاب بمَكائِدهم وخِداعِهم . وكان أهمُّ أنماط شباب العُشّاق هو العاشقَ الفكاهيَّ comico innamorato الذي يبدو دائما في ثياب أنيقة ويُؤَدِّي دَوْره دون قِناع حيث تلعب قَسَماتُ الوجه المُعبِّرة دورًا حاسِمًا في شخصيّات العُشّاق على العكس من الشَّخْصيَّات المُقنَّعة . ويُدْعى هذا العاشق الفكاهيُّ عادة فلافيو Flavio وأحيانًا ليليـو Lelio أو أورازيـو Orazio أو تشنزيـو Cinzio أو أوريليـو Aurelio . وكان كلُّ ممثل لهذا الدَّوْر يحاول أن يُضفيَ عليه ملامحَ جديدة نابعةً من مُبالَغاته الغِنائيَّة والسَّاخرة سواءٌ أدّى دوره بتصميم وحَيويَّة وطَيْش وتَهَوُّر أو ظهر بمظهر العاشق الخَجول المُثير للضَّحك الذي لا يلبث فجاة أن يفعل المُسْتحيل لبلوغ مُرادِه .

وكان المقابل الأُنْثويُّ للعاشق الفكاهيِّ هو العاشقةَ الفكاهيَّـة comica innamorata ، وتدعى أوريليا Aurelia أو إيزابلا Isabella أو جنيفرا Ginevra أو فلامينيا Flaminia أو

مَشْهد البِشارةِ تلك التى رَسَمها فرا أنجيليكو Fra *Angelico على جُدران كَنيسةِ القدِّيس مرقص بفلورَنْسا ، • وتلك التي رَسَمهـ ليوناردو دافنشي *Leonardo da Vinci والمَحْفوظة بمُتْحَف أوفتزي بفلورنسا ، والتـي رَسَمهـا تنتوريتـو *Tintoretto والمَحْفوظَة بمُتْحف بُوخارِسْت برومانيا .

(صورة ٢٥)

antagonist *antagoniste m.* (drama)

البَطَلُ النِّد ، بَطَلُ المسرحيَّة المُعارِضُ أو المُضادُّ أو السَّلْبيُّ

هو بَطَلُ المسرحيَّة الذي يكون على الضِّدِّ من البطل الرَّئيسيِّ ، معارِضًا له أو مُنافِسًا . وقد يبدو في مُعارَضته مع الشَّرِّ فيقال له « الشِّرِّير » villain .

antefixa (sing.: **antefix**) *antéfix f.*(arch.)

حِلياتٌ مَوصولة بأطراف الأسقف والأفاريز

كُتَلٌ زُخرفيَّةٌ تُجَمَّلُ بها أفاريز الوَجْهيّاتِ المعمارية أو أطراف أسقُفها لحجْبِ فجوات قوالب القرميد ، و كان أوّل من ابتحرها لهذا الغَرض الإغريقُ . وتُتَّخذ هذه الحلياتُ أحيانًا مَزاريبَ لتصريف مياه الأمطار . (انظر acroteria) (شكل ٢)

antependium **كُسْوةُ مُقَدَّم هَيْكَلِ الكَنِيسة**

(altar frontal) (arch.)

وهي الكُسْوة التي تُغَشِّي قاعدةَ هَيْكل الكَنيسة وتكونُ عادةً من نَسيجٍ نَفيسٍ أو مَعْدِنٍ كريمٍ . (شكل ٥)

anthropoid **تابُوتٌ يَحْمِلُ صُورةَ المَيِّت**

coffin *sarcophage anthropomorphe* (cul.)

see: **sarcophagus** (صورة ٢١)

anthropomorphism **التَّشْبيهُ**

anthropomorphisme m. (rel.)

تَصَوُّرُ الله في ذاتِهِ أو صفاته على غِرارِ الإنْسان .

The Anti-Christ **المَسيحُ الكذاب أو الدَّجّال**

L'Anté-Christ (rel.)

هو كما جاء وَصْفُه في سِفْر يوحنّا اللّاهوتيِّ

تَنْطوي عَلَيهِ نَفْسُهُ من رِقَّةٍ وتَعاطُفٍ مع المَوْجودات . كان يُحِسُّ بالبَهْجة الّتي أفاضها الله على الكَوْنِ إحْساسًا عَميقًا ، ويرى الوُجودَ بما يَحْوي على خَلْق وخُلُق سَويٍّ لا مكان للشرِّ فيه ، فكان أعظمَ من زوَّدنا بتَصاويرَ للوجوه الطَّلْقَةِ النَّضِرةِ وأوّل من أضْفى على اللَّوْحة المُصَوَّرةِ الفلورنسيَّة إشْراقةً عَذْبةً بألوانه الزّاهية : الوَرْديِّ والأزْرَقِ والذَّهبيّ . ومِنْ أشْهَرِ لَوْحاتِهِ الخالدةِ تتويج العَذْراء (بمتحف أوفتزي بفلورنسا) و« تَقْديمُ المَجوس الهدايا للمَسيـح الطِّفْـلِ » بالناشونـال غـاليري بواشنطن . (صورة ٧٤)

ankh *ankh* (cul.) **عَنْخ**

رَمزٌ من رُموز اللُّغة المِصريَّة القديمة يُمَثِّلُ بأُنْشوطةٍ ، وهي علامةٌ تعني الحياةَ عِنْدَ المِصريِّين القدماء . وتُصوِّرُ لنا الرُّسومُ والنُّقوشُ الفِرْعَوْنيَّةُ الآلهةَ والفَراعنةَ يَحملون هٰذه العلامةَ في أيديهم في حالاتٍ مُخْتَلفةٍ .

وقد امتدَّ استخدامُ هذا الرّمز بنفس المعنى في اللُّغة القبطيَّة التي هي المرحلة الرّابعةُ والأخيرة من مَراحل كِتابة اللُّغة المِصريَّة القديمة ، كما استعاره الفنُّ القبطي وَاسْتَخْدَمهُ كَمَدْلولٍ للحياةِ نَظَرًا لكونه يشبهُ الصَّليب شكلًا ، ثم جمعَ بينه وبين الصَّليب في صيغةٍ زُخْرفيَّة واحدةٍ . وبذلك أضْفى أقباطُ مِصْرَ الأوائلُ على الصَّليبِ المِصريِّ طابَعًا قوميًّا أصيلًا ، خالفَ شكلَ الصَّليب في البُلدانِ المَسيحيَّة الأُخرى . (صورة ٣٠)

Anno Domini (A.D.) (Lat.) **سَنَةٌ مِيلادِيّة**

après Jésus Christ (apr. J.C.)

سنةُ ميلادِ السَّيِّدِ المَسيحِ .

The Annunciation **البِشارة**

L'Annonciation f. (rel.)

تُطلَقُ على الصُّور التي نرى فيها الملاكَ جبرائيل يُبَشِّرُ العَذْراءَ مَرْيَمَ بأنَّها ستلِدُ المَسيحَ . وعادةً ما يُصَوَّر إعلانُ البشارةِ في بيت العَذْراءِ بينا تُطالعُ كِتابًا أو تكون راكعةً للصَّلاة . كما جرى المُصَوِّرون على تَصْويرِ جبرائيل حاملًا الصَّوْلجانَ دليلَ وِفادَتِه من لَدُن الله ، أو زَهْرةَ الزَّنْبَق الّتي ترمزُ لطَهارةِ العَذْراءِ . ومن بين مئات الصُّور التي سجَّلت

Poseidon* عِقابًا لأمِّها التي أشاعت أنَّها أجمَلُ من حوريَّات النيريادِيس Nereides ، ولم تكن ثَمَّةَ وسيلةٌ لإرْضاء الإله پوزيدون غير التَّقرُّب إليه بدَمِ أندروميدا . ولكن پرسيوس ما لَبِثَ أن وقعَ في هوى أندروميدا التي وَعَدَتْه بالزَّواج منه إن هو أنقذها ، فقَتَلَ الوَحْشَ وفكَّ إسارَها . وقاتل پرسيوسُ خطيبَ أندروميدا السَّابقَ وأنصارَه وقضى عليهم بالكشْف عـن رأس الغُوْرغونـه Gorgon* التي حَوَّلَتْهم جميعًا إلى أحْجار .

ثم عاد إلى جزيرة سيريفـوس Seriphos مُصْطَحِبًا زوجته حيث اكتشف أن أمَّه قد لجأت إلى المعبد فِرارًا من الملك پولوديكتيس Polydectes ، فقصد القصر الملكيَّ ونادى على سُكّانه فخرج إليه الملكُ وحاشيتُه . فكشف عن رأس الغُورْغونه أمامَ أبْصارهم فتَحوَّلوا إلى أحجارٍ . (صورة ٢٨)

Angelica and the hermit **أنْجيليكا والنّاسِكُ**

Angélique et l'ermite (myth. & arts)

كان ثَمَّةَ ناسِكٌ معروف بأنّه زير نساء ، رَغِبَ في أن يُضاجِعَ أنجيليكا ، فاستحوذَ عليها بشعوذتِهِ فإذا هي في غيبوبةٍ لا تدري ما حَوْلَها ، على أنَّه على الرَّغم من هذا لم يَنَلْ منها مُرادَهُ . وإلى هذا رَمَزَتِ القصيدةُ التي تحكي أن : « شَبابُهُ قد ولّى ولم يعد في استطاعَتِهِ الرَّقص ، وبدا سِلاحُهُ كأنّه الرُّمح المبتور » . وجرت العادةُ على تصوير النّاسِك وهو يحاوِلُ أن ينزعَ عن الفتاةِ رِداءَها . وللفنّان روبنز Rubens* لوحةٌ تصوِّرُ هذه القِصّةَ محفوظة بمُتْحَف تاريخ الفُنون بڤيينا .

(صورة ٧١)

Angelico, Fra (Guido Di Pietro) (arts) **أنْجيليكو ، فرا (١٣٨٧ - ١٤٥٥)**

مُصَوِّرٌ إيطاليٌّ اسْمهُ الحَقيقيُّ غويدو دي پييترو ، سَلَكَ مَسْلَكَ الرَّهْبنة في عام ١٤٠٧ . وانضمَّ إلى جماعة الدُّومينيكيِّين Dominicans* بالقُرْب من فييزولي Fiesole ضاحية فلورنسا فدعاه رِفاقُهُ فراجوڤاني أنجيليكو . ولا تَدُلُّنا اللَّوحاتُ الّتي خَلَّفها فَوْقَ جُدران دير القدِّيس مَرقص بفلورنسا وغيرها على مَوْهبةٍ فنِّيَّةٍ فَحَسْبُ بل على ما كانت

له الملك بعقد قِرانِه عليها .

وقد ألَّف أبيليس ثلاثةَ مُجلَّداتٍ عن فن التَّصْويرِ كانت لا تزال مَوْجودةً في عهد بلينيوس . ولم يوقع أبيلِّيس لَوْحاتِهِ قطُّ بتَوْقيعهِ باستثناءِ لَوْحاتٍ ثلاثٍ هي ڤينوس نائمة ، وڤينوس أناديوميني ، وصورة الإسْكندر .

Aphrodite [**ڤينُوس عند الرُّومان**] **أفْرُوديتي (Venus)** *Aphrodite (Vénus)* (myth. & arts)

عندما رأى كرونوس *Cronus تكاثُرَ عدد أشِقَّائه الذين يُنْجِبُهم أبوه أورانوس Uranus « السَّماء » من أمِّه غيا Gaea « الأرْض » قرَّر أنْ يَضَعَ لذلك نِهايةً . وأخذ يَتَحَيَّنُ اللَّحظةَ التي يختلي فيها أبوه بأمِّه ، حتى إذا رآه يهُمُّ بها سارع بقَطْعِ عُضْوِ أبيهِ التَّناسلي وقَذَف به إلى أعماق البَحْر الذي لم تَلْبَثْ مياهُهُ أن انفرجتْ وانبثَقتْ من بينها عَروسٌ رائِعة الفِتْنة هي أفروديتي إلهةُ الجَمالِ وَالحُبِّ والنَّسْلِ وإخْصابِ النَّبات والحَيوان ، التي تُقَدِّس الزُّهورَ وتُحرِّكُ الحُبَّ في قلوب العاشقينَ وتربط بينهم برِباط الزَّواج ، أو تَحْرِمُهُم مُتعةَ الحُبِّ وتقضي عليها في قُلوبهم . وقد تَلَقَّتْها حُوريَّاتُ الماء ساعةَ ولادتِها يُعَلِّمْنَها ويَخْدِمْنَها ثم حَمَلْنَها إلى جزيرةِ قبرص ، ومنها إلى مقرِّ الآلهة في الأولِمب حيث رحَّبَ بها الأربابُ ، وأقاموا لها عرشًا بعد أن أسَرَتِ القلوبَ بجَمالها ، فتسابق الآلهةُ في طلب يدها لكنها رفضت الزَّواج منهم جميعًا ، فغضِبَ عليها زيوس وقضى بأن تتزوَّجَ من هيفايستوس *Hephaestus إله النَّار والحِدادةِ القبيحِ الوَجْهِ انتقامًا منها ، فلَمْ تَلْبَثْ أن وقعت بَعْدها في غرام أريس *Ares [مارس *Mars] ، وكانت تختلي به في مكان تَحْرُسُها فيه خادمةُ أريس حتى لا يُفاجئهما أحدٌ فينفتضِحَ أمْرُها . غير أن النُّعاس غلبها مرَّةً فأبْصرَهُما أبوللو *Apollo إلهُ الشَّمسِ الذي لا تَخفى على عَيْنَيْه خافيةٌ ، فكشف أمْرَهُما لهيفايستوس الذي بادر بصنْعِ شِباكٍ من حَديدٍ ألقاها فَوْقَهما فلم يَسْتطيعا حَراكًا ، ونادى الآلِهةَ لِترَاهُما عاريَيْن مُتلاصِقينِ مُتلَبِّسين بجَريمةِ الزِّنا ، فَجَعَلهما بذلك مَوْضِعَ السُّخْرِيةِ أمامَ أعْيُنِ الآلهة .

(الصورتان ٣٤ ، ٧٥)

لا يَخْرجُ شيءٌ عن أمره ، وَوَفْقَ طاعَتِهِ يجري نظامُ الكَوْنِ وتسير قَوانينُ الطَّبيعةِ ، وكما انْتَظَمَ سُلْطانُه الكونَ من الاضطراب كذا انْتَظَمَ سُلْطانُهُ شُؤونَ الإنسانِ من الفَوْضى فجَرَتْ على نَسَقٍ رَتيبٍ .

Anubis *Anubis* (rel.) **أنوبيس**

اتَّخذهُ المِصْريُّون إلهًا لحراسةِ الجَبَّانات ، ومثَّلوه بحيوانِ ابن آوى الذي شاهَدوه يَجُولُ بين القُبورِ في الجَبَّاناتِ يَنْهَشُ الجُثثَ فجعلوا منه إلهًا لِحراسَتِها كي يَتَّقوا شَرَّهُ . وكذلك اتَّخذوه حارسًا للجُثَّة أثناءَ عمليَّةِ التَّحْنيطِ .

(صورة ٢٩)

anvil (mus.) see: **percussion**

apadana *apadana* (arts & arch.) **أپادانا**

قاعةُ الاستقبالِ في قُصورِ المُلوك الأخْمينيِّين *Achaemenids .

apatheia (It.) *apathie f* (cul.) **أپاثيا**

هي عِنْدَ الرُّواقيِّين الخُلُوُّ تمامًا من الانْفِعالات إلى حدِّ المُبالَغةِ بالقَضاء عَليها حتَّى يسموَ الإنسانُ على مُسْتوى البَشَرِ .

Apelles *Apelle* (arts) **أپِلِّيس**

مُصَوِّرٌ شهيرٌ من كوس Cos أو إفسوس Ephesus عاش في زَمنِ الإسكندر الأكبر الَّذي كَرَّمَهُ إلى درجةٍ حَرَّم على غيره تَصويرَهُ . وأشهرُ لَوْحاتِهِ صورةُ ڤينوس أناديوميني Venus Anadyomene ولم تَكُنْ قد تَمَّتْ حينَ وافاه الأجَلُ . وقد صَوَّرَ الإسْكندرَ في لَوْحةٍ شَهيرة قابضًا بيده على الرَّعْدِ ، عُلِّقَتْ في مَعْبَدِ دَيانا بإفسوس وحازَتْ إعجابَ المُؤرِّخ بلينيوس Plinius .

وقد رسم أبيلِّيس له صُورةً أخرى مع جوادِهِ الأثير « بوسيفاليس » غير أن صورةَ الجوادِ لم تَظْفَرْ بإعجاب الإسكندر وأمر بإحضار الجواد لمُضاهاتِهِ بالصُّورةِ ، وإذا الجَوادُ يَصْهَلُ بمُجرَّدِ أن وَقَعَتْ عَيْنُه على الصُّورة ، فقال أبيلِّيس للإسكندر : « يبدو أن إلْمامَ جوادكم بالتَّصْوير يفوق مَعْرِفةَ جلالَتِكم به » . وعندما أمره الإسكندر أن يُصَوِّر إحدى عَشيقاتهِ المَدْعُوَّة كامپاسپيه Campaspe وقع أبيلِّيس أسيرَ غرامِها فسمح

أنَّهُ ثَمَّة دجَّالٌ سيظهر قَبْلَ القيامةِ يُنادي بعَقيدةٍ تَتَنافى مع عقيدةِ المَسيحِ .

Antiope (myth.) **أنتيوپي**

تَنَكَّر زِيُوس كبيرُ آلِهَة الأُولِيمپ في هيئة سَاتِير وانْقَضَّ على أنتيوپي ابنةِ نيكتيوس بينما كانت نائمةً ، فاضطرت إلى الفرار إلى سيكيون حيث تَزَوَّجَتِ الملك إپُوپْيُوس كي يخفي عارها ، ووَلَدَتْ أمفيون وزيثوس اللَّذَيْن ذاعت بطولَتُهُما في أسطورةِ حرب طُرْوَاده .

antiphonal singing **أسْلوبُ المُجاوَبات**

see: **Ambrosian chant**

antiquarianism *goût m. des antiquités* (arts)

الرَّغْبةُ الملحَّة في اقتناء التُّحفِ الأَثَرية لمعرفتها ودراسَتِها .

Anu, or Abu (god) **آنُو إلَه السَّماء**

Anu ou Abu (dieu) (myth.)

إذ كانت القُوَى الكونيَّةُ هي مَبْعثَ خوفِ السُّومريِّ والبابليِّ وفزعِه فلقد جَعَلَ إليها زِمامَ الكَوْنِ تشارك في ذَلك مجلسَ الآلِهةِ ، وهي معه مَصْدرُ السُّلطة العُليا الَّتي إليها مُناقشة الأمورِ وَتَنْفيذُها . إذ كانت السَّماءُ بصَواعِقها والعَواصفِ بعُنْفها والأرضُ بزَلازلها والماءُ بثوراتِه هي جميعًا مثارَ فَزعِهِ فلقد جَعَلَ منها أعظمَ الأعضاء شأنًا في مجلسِ الآلهة . فكانت السَّماءُ بسُموِّها وجلالِها مناطَ نظره ومسرحَ فكره . من هنا كانت هيبتُهُ لها وخَشْيتُهُ منها ومن ثَمَّ كانت تَسْمِيَتُهُ لها « آنو » أي « الهَيْبَةَ السَّماوِيَّةَ » وَجَعَلَها مَقرًّا لذلك الإله المهيب .

وحين جعل السَّماءَ بإلهها مَبْعثَ الهيبةِ جَعَلَ كلَّ هَيْبةٍ يَمْلِكُها الإنسانُ منها ، وليست تلك الهَيْبَةُ الَّتي يملكها غيرَ شُعاعٍ من آنو الَّذي غدا سَيِّدَ الآلهة ومُصَرِّفَ أمورهم ، وما من حاكمٍ على الأرض إلا وهو يستمد نُفوذَه منه ، وما هَيْبَةُ الأبِ التي تبسط جَناحَيْها على من يليه غَيْرُ قَبَسٍ من هيبته ، وكان التَّاجُ والصَّوْلجانُ من سِماتِ ربِّ الأرْبابِ « آنو » وعنه انتقلت إلى مُلوكِ الأرض . وكان زِمامُ الكَوْنِ أجمعَ في قبضةِ يده

(arts)

أعظمُ المُصوِّرينَ الأثينيِّين شُهْرةً في القرن الخامس ق.م بعد يوليغنوتوس *Polygnotus عُرِفَ باسم سكياغرافوس Skiagraphos أي مُصوِّرِ الظِّلالِ لأنه رسم صُوَرًا استخدم فيها تَقْنة الضَّوء والظِّلّ كما استغلَّ أرقَّ تَدَرُّجات اللَّون ، فوصفه المؤرِّخ پلينيوس *Plinius بأنه أوَّلُ من صَوَّر الأشياءَ كما تبدو حَقًّا .

Apollonius Rhodius *Apollonios Rhodes*
أپولُونيُوس رُوذيُوس (الرُّودسيّ) (cul.)
(٢٩٥ – ٢١٥ ق.م)

أحَدُ كبارِ شُعراءِ العصر المُتأغْرِق بالإسكندرية ، وُلِدَ عامَ ٢٩٥ ق.م ونَظَمَ قصيدةَ « ملّاحي الأرغو » *Argonauts في مَلْحمةٍ بُطوليَّةٍ انْحرفَ فيها عن أُسْلوبِ شعر العُلَماء الّذي يَنْظِمُهُ أستاذُه كاليماخوس إلى شِعْرِ الأدباء الذي كان يَنْظِمُه هوميروس . وإذْ رَفضَتْهُ مَدْرسةُ كاليماخوس قَصَدَ رودس حيث رحَّبَ به زُعماؤُها وَمنحوه لَقَبَ المُواطنِ ، غير أَنَّهُ عاد إلى الإسكندريةِ ثانيةً بعد أن حقَّقَ شُهْرةً واسعةً بفَضْلِ شِعْرِهِ الحديث وَمَعارِفه في عُلومِ البَلاغةِ ، وشَغَلَ مَنْصِبَ أمين مَكْتبةِ الإسكندرية حَتَّى آخرِ أيّامه .

The Apostles' Creed **قانُونُ إيمانِ الرُّسُل**
(Lat. **Symbolum Apostolicum**) *Le Symbole des Apôtres* (rel.)

هُوَ القانُونُ الموجز الذي يحتوي العَقيدةَ المَسيحيَّةَ ، ومن أهَمِّ عَناصره :

١ . أُومنُ بإلهٍ واحد .
٢ . الله الآب الضّابط الكُلّ (القادر على كُلِّ شَيْءٍ) .
٣ . وابنه الوحيد يَسُوع المسيح ربّنا .
٤ . والرُّوح القدس المحيي .
٥ . وقيامة الجسد .
٦ . والواحدة الوحيدة الجامعة الرَّسوليَّة ، الكَنيسة .

apotheosis (Gk.) (**deification**) **١ . التَّأْليهُ**
apothéose f. (arts & myth.)

ترجعُ فكرة الملك إلهًا إلى أقدم العقائد ، وفي مُقدمتها ما كانت عليه الحالُ في مصرَ من تأليهِ الفراعنة ، إذ كان الفِرْعَون يُعبد حيًّا وميتًا . وقد أخذ الإغريق بهذا المفهوم ، وهو

ونصف المترِ وارْتفاعُه ثلاثةَ أمتارٍ ونِصفَ المتر .
(صورة ٤٢)

The Apocrypha **الأسْفارُ المَسْطُورة ،**
Les Apocryphes (rel.) **الأسْفارُ المَنْحُولة**

هي الأسْفارُ غَيْرُ القانُونيَّة التي لم تضمَّها التَّوارةُ المكتوبةُ بالعِبْرانيّة في عَهْدِ عزرا (٤٠٠ ق.م) ، وتعترِف بها جميعُ الكنائسِ الكاثُوليكيّة والأُرْثوذُكسيّة والپرُوتِسْتانتيّة ما عدا الكالڤنيّة منها . وكان هذا اللَّفظ يُطْلَقُ في الأصل على الأسْرار الدِّينيّة في العَقيدَتَيْن اليَهوديّة والمَسيحية . (انظر Septuaginta)

Apollo *Apollon* (myth.) **أپوللو**

هو إلهُ الفَنِّ والشِّعرِ والموسيقى وراعي الماشيةِ ورسولُ أبيه زيوس للآلهة والبَشَرِ ، يُعَدُّ ربًّا للشَّمسِ والضِّياءِ « هليوس » دون أن يكونَ الشَّمس ذاتَها ، وكان إلهًا للغَيْبِ فأقام النّاسُ له المعابدَ يَسْتَنْبِئونَ كَهَنَتَها عن مَصيرِهم ، وإلهًا للشَّبابِ فما يكادُ الفَتى يبلغُ مَرْحلةَ الرُّجولةِ حتى يَقُصَّ خُصْلةً من شَعره يطوِّح بها وكأنه يُهْديها إليْهِ . صوَّرَهُ الإغريق على هَيْئةِ شابٍّ وَسيمِ الطَّلْعة تَتَموَّجُ خُصْلاتُ شَعْرِهِ الذَّهبيَّةُ ويُجلِّلُه إكليلُ الغارِ ، وعلى كَتِفَيْه تنساب أحيانًا عَباءةٌ طويلةٌ ، ويحمل قَوْسًا وجَعْبةً غاصَّةً بالسِّهام ومِزْمارًا وَقيثارةً ، ومرتكزًا مقدَّسًا ذا قوائمَ ثلاثةٍ *tripod ويُمْسِكُ بعصا الرّاعي ، ويَتنقَّلُ في مَرْكبةٍ عَسْجديَّةٍ تَجُرُّها جيادٌ أرْبعةٌ ، تُرافقه رَبّاتُ السّاعاتِ والفُصولِ .

وقد صَرع أپوللو بسهامه الأُفْعوانَ پيثون Python الخُرافيَّ التَّكوين ، وتخليدًا لهذا النَّصر كان ثَمَّة مِهرجانٌ تقامُ فيه ألعابٌ تُسمَّى الألعابَ الپيثويَّة ، وكانت ثَمَّة أكاليلُ من أغصان شَجرِ السِّنْديان تُمْنح للفائزينَ في تلك المُباريات التي كانت تَنْتظمُ ألوانًا من العَدْوِ والمصارَعة وسباق المَرْكبات ولم يكن الغار مَعْروفًا حتى ذلك الحين . ومن هُنا دخل پيثون زُمرة التَّقاليدِ والطُّقوس الخاصَّة بدلفي التي غدت مَعْقِلَ الوحي على الأرض . وبرَغم الحُظْوَةِ التي كان يستمتع بها أپوللو وَسْطَ الآلهة فإنه لم يجد مَثيلًا لها بين من عَشِقَهُنَّ من النساء . (صورة ٣٣)

Apollodorus *Apollodore* **أپوللودُوروس**

Aphrodite of Cnidos *Aphrodite de Cnide*
تِمْثالُ أفْرودِيتي من كنيدوس (arts)

أشْهرُ أعمالِ المثّالِ پراكسيتيليس *Praxiteles وصل إلينا في عديدٍ من النُّسخ الرُّومانية (بمتحف الڤاتيكان) . ويُصَوِّرُها عاريةً في وَقفةٍ رَشيقةٍ تستعد للتَّطهُّرِ وفْقَ الطُّقوسِ السّائدة ، وتُخْفي يَدُها اليمنى مَوْضِعَ العِفَّةِ منها بينما تَهُم يدُها اليُسرى بوضع غِلالتها فوق جَرَّةٍ *hydria ذاتِ زخارِف نباتيَّةٍ إلى جِوارِها .

وقد أُقيمَ هذا التِّمثال في مَعْبدٍ مَكشوفٍ بحيث تتسنَّى رُؤْيَتُه من جوانبه الأربعة . والجدير بالذِّكرِ أن عُرْيَ النِّساءِ قبلَ هذا التمثال كان نادرًا في النَّحْت اليونانيِّ قلَّما نجد له نَماذجَ في فُنونِ العَصر العتيق archaic أو العصر الكلاسيكيِّ classical ، إذ كان أهلُ أثينا يستنكرونَ عُرْيَ صبايا إسْبرطه الحاسراتِ عن سيقانِهنَّ ، غير أنَّ هذه الإدانةَ لِعُرْيِ تَماثيلِ النِّساء مالَبِثَتْ أن خَمَدَتْ في القرن الرّابع ق.م .

وثمَّة قصَّةٌ مُتَواترةٌ تُفَسِّرُ معنى العُرْيِ في هذا التِّمْثال ، وتحكي أنَّ پراكستيليس قد استطلع رَأْيَ أهلِ جزيرة كنيدوس في الصُّورة التي يجب أن تكون عليها الرَّبَّةُ أفروديتي ، وأنهم هُمُ الذين آثروا أن تكون أفروديتي عاريةً . ولم يكن اختيارهُم راجعًا لأسْبابٍ جَماليَّةٍ أو فَنِّيَّةٍ بل لإيمانٍ عريقٍ شائع في آسيا الصُّغرى بأن عُرْيَ الإلَهةِ لا يُعَبِّرُ عن معنى الخُصوبةِ فَحَسْبُ بل إن له تأثيرًا مُباشرًا على ازدهار الطَّبيعة ورخاءِ الإنسان .
(صورة ٣٢)

Apis *Apis* (rel.) **آپيس ، أو العِجْلُ المُقَدَّس**

هو إلهٌ مِصري صغيرٌ من آلهة مَنْفَ لَيْسَ بَيْنَهُ وبين الآلهة الكُبرى صِلةٌ ، لَم يَظْفَرْ في العصورِ القديمةِ بعباداتٍ ذاتِ طقوسٍ مُعيَّنة يؤدِّيها كَهنةٌ فارغونَ له ، ولكنَّا نَجِدُه في العُصور اللّاحقة يُصْبِحُ له عددٌ لا يُحْصى من الأتباع . فَتَلفِتُ مَقبرة آپيس في جبَّانة منف بسَقّارة الأنظارَ بِبَهْوها السُّفليِّ الطَّويل ، يَنْسَرِبُ تحتَ الأرض ، وتَتَتابعُ على جانِبَيْه الغُرَفُ الفَسيحةُ لتكونَ لُحودًا يرقدُ فيها العجل المقدَّسُ داخلَ تابوتٍ حجريٍّ مُسْتطيلِ الشَّكْلِ يبلغ طُولُه أرْبعةَ أمتارٍ وعَرْضهُ مِتْرين

اللَّفتات والأوْضاع الأنيقة من أجل تكوين شَكْلٍ جذّاب حتَّى غدا التَّركيز على اللَّمسات الشَّخصيَّة منذ ذلك الوقت وحتى نِهاية العصر الصَّفوي Safavid* هو السمة المُميِّزة للتَّصوير الفارسي . وترجع أعمال أقا رضا إلى الفترة ما بين ١٥٨٩ و ١٦٠٠ ، وتتميَّز جميعًا بخُطوط جَميلةٍ متدفِّقةٍ مُسْتَرْسلة تستجيب في سلاسةٍ للعناصر التي تشكلُها وتنتهي بوقفةٍ حادة كلَّما ارْتَفَعَت آلفرشاة عن الورقة ، وتكشف عن وَلَعٍ بالإغْراب عن الشفافيَة حين يصوِّر أكْمام « الموسلين » وعن شَغَفٍ بتصوير تموُّجِ شَعْرِ الرَّأس واللِّحية فَضْلًا عن إظهار طيَّات حزامِ الخصرِ والعمامةِ .

ورغم رقَّة لمساته فقد انفصل عن فنِّه وعاش حياة غريبة بين مُجتمعات دنيا ، وعافَ الأوساط المثقَّفة ومُنْتَديات الموهوبين وأنس إلى هوايته للرِّياضة العنيفة كالمصارعة وألعاب القُوى ، ثمَّ عاد فَنَدِمَ على سلوكه .

(صورة ٨٠)

aquatint الطِّباعة ذاتُ التَّدرُّجات الظِّلِّيَّة

aquatinte f. (arts)

وَتُستخدم فيها ألواحٌ من الزِّنْكِ أو النُّحاس تُحْفَرُ عليها الرُّسومُ بالإبرةِ . ولِلحُصول على درجات ظلِّيَّةٍ مُتدرِّجةٍ على السَّطْحِ المَعْدِنيّ تُرَشُّ عليه المادَّةُ الرَّاتنجيَّة بدرجاتٍ مُخْتلفة ، ثُمَّ يُغْمَرُ السَّطحُ المَعْدنيُّ في حِمْضٍ فَتموعُ ذرَّات الرَّاتنج وَيَتآكلُ السَّطْحُ المعدِنيُّ بِصُورٍ مُتفاوتةٍ على حَسب اخْتِلافِ المَسامِّ الَّتي تَتخلَّلُ الذَّرَّات . فكُلَّما كانت تِلْكَ المَسامُّ واسعةً أفْسَحَت لِلْحِمْضِ ، فإذا ما أُزيل الرَّذاذ الرَّاتنجيُّ من فَوْقِ السَّطْحِ تَخَلَّفَتْ عَنْهُ تآكُلاتٌ مُخْتَلفةٌ باخْتِلاف سعَةِ المسامِّ وهو ما يُصَوِّر لنا اخْتِلافَ الظِّلال بتَدرُّجها على السَّطْحِ . وَيُمْكِنُ اسْتِخْدامُ أكْثَر من صَفْحةٍ زِنكيَّة لِلَّوْحةِ الواحدةِ كلَّما أَرَدْنا إضافةَ لَوْنٍ جَديدٍ .

aqueducts قَناطِرُ المِياهِ ، قَنواتُ السِّقاية

aqueducs m. (arch.)

قَنواتٌ مُشيَّدةٌ من الحَجرِ يرجع ابتداعُها إلى الرُّومان ، تمُرُّ فوق قناطر لنقل المياه من موقع إلى آخر . وكانتِ المياهُ تصِلُ إلى مدينةِ روما من ينابيعَ جَبليَّةٍ تبعدُ حوالَى أربعين كيلو

ثم في شماليِّ أوربا . كذلك اسْتُخدم هذا التقليد في كنائس اليسوعيّين ، فنرى صورة « إغْنَاسْيُوس لُويُولا » في كنيسة القديس إغْناسْيُو بروما وقد تلقَّتْه السماء مؤلِّهًا .

٢ . خاتمة المهرجان

مشهدٌ ختاميٌّ لمسرحيّات الجنِّ أو للمسرحيَّة الخارقة الخفيفة féerie* خلال القرن السَّادِسَ عشَرَ .

(الصورتان ٣٥ ، ٤٠)

appearance ظاهِرٌ *apparence f.* (aesth.)

ما يَبْدو من الشيءِ مُقابل ما هُوَ عَلَيْه في ذاتِهِ .

applied arts الفنونُ التَّطْبِيقيَّةُ *arts m. pl. appliqués* (arts)

كَلمةٌ عامَّةٌ تَجْمعُ أدوات المعيشةِ التي تكون ذاتَ صِفةٍ جَماليَّةٍ تُعَدُّ جُزْءًا أساسيًّا من تصميمها وتَنْفيذِها . وتَشْمَلُ أعمالَ الخزفِ والأثاثِ والزُّجاجِ والجُلود وأشْغالَ المعادِنِ والكثيرَ من فُنونِ النَّسيجِ والأسْلحةِ والدُّروعِ والسَّاعاتِ والمُجَوْهراتِ والأدَواتِ الموسيقيَّةِ والدُّمَى واللُّعَب .

April أبْرِيل *avril* (cul.)

هُوَ شَهْرُ Aprilis باللَّاتينيَّة ، وقد يَكونُ مُشْتقًّا من اسم أفروديتي Aphrodite* إلهةِ الحُبِّ والجَمالِ عندَ اليونان ، أوْ من كَلمةِ apreri وَمَعناها تَفَتُّحُ الزُّهورِ أو البراعمِ كِنايةً عنْ فَصْلِ الرَّبيعِ .

apse شَرْقيَّةُ الكَنيسة ، حَنِيَّةُ المَذْبَح ، قَبْوَةُ المَذْبَح ، قِبْلَةُ الكَنِيسة

abside f. (arch.)

تَقَعُ قَبْوَةُ المَذْبح نِصفَ الدَّائريةِ والمَسْقوفةُ بِنِصْفِ قُبَّةٍ عادةً في الجانب الشَّرقيِّ من صالةِ الكَنيسةِ المُقابلِ للمَدْخلِ .

(الشكلان ٣ ، ٦)

Aqà Rizà the painter أقا رِضا المُصَوِّرُ

Aqa Riza le peintre (arts)

أعظم مصوِّري البورتريه في عَهْدِ الشاه عبَّاس الأول في الوقت الذي أخذ المصوِّر الفارسيُّ يعنى فيه بالتَّعبير عن ذاتِهِ أكثرَ من عنايته بنقل جمال الحياة الخلويَّة أو الجو العاطفيِّ الكامن في إحدى القصائد الشَّاعريَّة ، وانبرى يبحث عن الإمكانياتِ التي تقدمها

ما يتجلَّى في الأساطير التي تَتناولُ أبطالَهم وشعراءَهم مثل هرقل وهوميروس وغيرهما ممن ذهبت بهِمُ الأيام فأُضْفِيَتْ عليهم الرُّبوبية بعد أن صعِدوا إلى السماء ، على حين كان تأليه الإسكندر الأكبر في حياته .

وانتهج الرُّومان نهجًا في تكريم بعض أباطرتهم الذين كانت لهم من القدرات والمَلَكات المتميزة ما أتاح لهم أن يحققوا إصلاحاتٍ هامَّةً ، وأن يسجلوا بطولاتٍ فَذَّةً . فكان مجلس الشيوخ الرُّوماني يجتمع عند وفاة أحد هؤلاء الأباطرة الأفذاذ ويستعرض مآثره ، ثم يرى إذا ما كان مستحقا لأن يرق إلى مرتبة الآلهة فيُعبد ، وعلى هذا النحو يُضَمُّ اسمه إلى أسماء آلهة الرومان . وسُرْعان ما تُعدُّ مَحْرقة كبيرة توضع على رأسها صورة الإمبراطور ثم تُشْعَل فيها النار لتأخذَ رُوحَ الإمبراطور طريقها على جناحي نِسْرٍ إلى المأوى السماويِّ الجديد حيث يجتمع شَمْل الآلهة . وبعدها يبدأ أداء طقوس العبادة للإله الجديد .

وقد عرفنا من هؤلاء الحكام الذين ارتقوا إلى مكانة الآلهة بعد موتهم يوليوس قيصر Julius Caesar وقيصر أوغسطس Caesar Augustus وتراجان Trajanus وفسبازيانوس Vespasianus وماركوس أوريليوس Aurelius وهادريانوس Hadrianus وسبتيميوس سفيروس Septimius Severus .

ومن المعروف أن الإمبراطور الرومانيَّ كان يُحاطُ دائما بمظاهر تكريم تقرب كثيرا من طقوس العبادة ، وخاصةً خلال الاحتفالات العامة والمواكب الرسميّة حيث كانت تسير في معيَّته حشود كبار رجال الدولة تتقدَّمه المشاعل المتوهِّجة والمباخر التي تعبق بالعطُور ، وتتعالى الهتافات والدَّعوات على إيقاع موسيقيٍّ قريب من أداء الصَّلوات ، فقد كان أباطرة الرومان هم العنوان لعَظَمة روما وعلوّ شأنِها . لكن أحدًا من الأباطرة لم يكن يجرؤ أن يُجيزَ إقامة طُقوسٍ تَعبُّديَّةٍ إبّان حياته إلا إذا كان به مسٌّ مثل كَاليغولا Caligula ودُوميشيان Domitianus ، فلقد كان من يجرؤ على هذا موضعَ السُّخرية من النَّاس سرًّا وإن قدَّسوه عَلَنا .

ولقد انتعش* تصوير هذا التقليد خلال القرن السابعَ عَشَرَ ، وهو ما تجلَّى في زخارف السقوف ذات الطراز الباروكي في إيطاليا أولًا

إحدى الذِّراعين أمامًا والأخرى جانبًا مع ميل الجذع قليلًا للأمام . ويشكّل وضعُ الأرابيسك بين خُطواتِ الرَّقص أطولَ خطٍّ يمتد من طرف اليد المبسوطة المتقدِّمة إلى إبهام القدم المتأخِّرة ، فيتجلّى جمالُ هذا الخط الرَّشيق الممتدِّ عَبْرَ الذِّراع والظَّهر والسَّاق .

ويؤدَّى هذا الوضع عادةً في وِضعة مائلةٍ أو مُجانبة بالنِّسبة للمشاهد ، فتثير في نفسه الإحساسَ بنوعٍ من التحليقِ أو السِّباحة في الهواء .

ويُستخدم وضعُ الأرابيسك أحيانًا لإختِتام سلسلةٍ متتالية من الخُطوات كي تَمْنَحَ عَيْنَ المشاهد برهة وجيزةً تستقرُّ فيها العين على شكل متوازن .

ومعنى الأرابيسك هو الخطّ الجميل ٱلّذي لاغناءَ عنه للرّاقص الكلاسيكيّ ، ولكن ليس معنى قدرة الرّاقص أو الراقصة على تشكيل جسده في خطٍّ جميل أنّه راقصٌ بارعٌ .

(الصورتان ٣٧ ، ٧٧ ، وشكل ٧)

دُورُ السُّكْنى الإسْلاميَّة Arab house *maison f. arabe* (arch.) **(بعد القرن ١٢)**

أَوَّلُ العناصر التي تسترعي الانتباهَ في دُورِ السُّكنى الإسْلاميّةِ هي الصَّحْنُ أو الحَوْشُ الذي استُخدم في تكييف حَرارةِ الجَوِّ ، ذلك أن الهواءَ الباردَ يهبطُ إلى أدنى مستوًى ليلًا ثمَّ لا يلبثُ أن يَتَسَرَّبَ إلى الحُجُراتِ فَيُلَطِّفَ حرارتَها ويَظَلَّ مَحْصورًا بينَ جُدران الصَّحْنِ حتى ساعةٍ متأخرةٍ من النهار كأنَّه خَزّانٌ للتَّرطيبِ . ويصلُ الوافدُ إلى الصحنِ من خلال دِهليزٍ ينحني مرَّةً أو مرَّتَيْنِ حتى لا يقعَ بصرُ المارة في الطريقِ على ساكني الدّارِ .

ويُحيطُ بالصَّحْنِ عادة إيوانان iwan* للاستقبالِ أحدُهما شماليّ والآخَرُ جنوبيّ لتفادي أشِعَّةِ الشَّمسِ على مدارِ النَّهارِ ، ويَسْبِقُ كُلًّا من الإيوانَيْنِ « مَقْعَدٌ » أيْ شُرْفَةٌ تنفتحُ على الصَّحْنِ ، فَيَسْكُنُ أَهْلُ البيتِ داخلَ الإيوانِ وقتَ القَيْلولةِ ثمَّ يَنْسَلُّونَ إلى المَقْعَدِ ساعةَ تَنْحَسِرُ الشَّمْسُ ، وَيَنْطَلِقونَ إلى الصَّحْنِ إذا سجا اللَّيْلُ وأطلَّ القمرُ . وعادةً يرتفعُ « المَقْعَدُ » المكشوفُ عن مُستوى الطّابَقِ الأرضيِّ ثلاثةَ أمتارٍ ، وقد يزدانُ بِعَقْدَيْنِ أَوْ أَكْثَر ويتصدَّرُه سياجٌ منخفضٌ . وتسمى هذه الشُّرْفةُ أحيانا « التختبوش » إذا

يجرِّدَ الحَياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مَضْمونها مِثل التَّشكيلات الهندسيَّة للزَّخارف الإسلاميَّة التي هي بلا نِزاعٍ ثَمَرةٌ لتَفْكير رياضيٍّ قائم على الحِساب الدَّقيق ، قد يسمو إلى نَوْعٍ من الرُّسوم البيانيَّة لأفكار فلسفيَّة وَمعانٍ رُوحيَّة ، وإن انطلقت من خلال هذا الإطار التَّجريديِّ حياةٌ متدفِّقةٌ عَبْرَ الخُطوط تؤلِّف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مُفْتَرِقَةً مرَّة ومُجْتَمِعة مرَّات وكأن ثَمَّةَ رُوحًا هائمة هي التي تمزج تلك التَّكوينات وتُباعِد بينها ثمَّ تجمعها من جديد . فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأْويل يتوقف على ما يصوِّب عليه المرء نظره ويتأمَّله منها ، وجميعُها تُخفي وتكشف في آنٍ معًا عن سرِّ ما تتضمَّنه من إمكانيَّات وطاقات بلا حُدود .

وانطلاقًا من هذا المفهوم صار لفظ « أرابيسك » يطلق بصفة عامة على الخط الرَّشيق المتأوِّد المُتَّسِق المُنَغَّم . (انظر Islamic stylisation)

٢ . في الموسيقى :

أرابيسك : مصطلح مستعار من الفُنون المرئيَّة ، ويُطلقُ أحيانا على مقطوعات موسيقيَّة قَصيرة مُنَمَّقة الزَّخارف .

٣ . في الباليه :

وَضْعُ الأرابيسك : وفيه تتحمَّل إحدى السَّاقين ثِقَلَ الجسم كلِّه ، على حينِ تمتدُّ السَّاق الأخرى خلفًا مرفوعةً عن الأرض ومشدودةً تمامًا عند مَفْصِلِ الرُّكبة . وتمتدُّ



(شكل ٧)

مترا عنها بواسطةِ أنابيبَ في جَوْفِ الأرضِ وقنواتٍ مشيَّدةٍ بالخرسانة . وقد رأى تراجان أنَّ تزويدَ الحمَّاماتِ التي تحملُ اسمَه بمستودعاتِ مياه كافيةٍ يتطلبُ تَحْسينَ نظامِ قناطرِ المياهِ القديمِ وإضافةَ قناطرَ جديدةٍ طولُها ٥٦ كيلو مترًا ونصف المتر لم يعصف بها الزمنُ إلى اليوم .

وقد أُقيم جسرُ غار Gard الذي يعدُّ من أجملِ القناطرِ الرُّومانيَّةِ بمدينة نيم Nîme في القرنِ الأوَّلِ الميلاديّ ليعبر واديًا يمتدُّ ٢٧٠ مترا على ارتفاعٍ يزيدُ على ٤٨ مترًا . ويتكون هذا الجسرُ من ثلاثةِ طَوابق ، يرتكزُ على صفِّ العقودِ الرَّشيقةِ الأدنى جسرٌ لا يزالُ مستخدمًا إلى اليومِ ، على حينٍ ترتكز على صفِّ العقُودِ الكبيرةِ في الطَّابقِ الأوسطِ والعقودِ الصَّغيرةِ في الطَّابقِ الثَّالثِ قناةُ مَجْرى المياه .

(صورة ٣٦)

arabesque (Fr., Eng.; also **Arabesk**, Ger.) (arts, mus. & blt.)

١ . في الفن التَّشكيلِّي : الرَّقْشُ ، التَّوْرِيقُ المُتَشابِك ، الخطُّ المُنَغَّم

هو ما سمَّاه الغربيُّون فنَّ التَّرقين الزُّخرفيّ « أَرَابيسْك » يُعدُّونه فنَّ العربِ الأصيل المُذْهل ، وهو الإجادةُ في استِخْدام الخُطوط مُتلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة . ومن الطَّبيعة يستمدُّ الرّاقش العناصر الأولى لفنِّه ، من ساقِ نبات أو وَرَقَتِه ، ثمَّ ينضمُّ الخيال إلى الإحساسِ بالتَّناسب الهندسيِّ ليتكوَّن بعد هذا الشَّكْلُ الزُّخْرُفيُّ ٱلَّذي يرمُز إلى نَفْس المسلم في تطلُّعها إلى الله . والتَّحوير الذي يحتشد به هذا الفنُّ هو وليد التَّوريق المتشابك ، إذ أساسه تشكيل الفنَّان لما جمع من عناصر فنِّيَّة بذوقه الفنِّي تَشْكيلًا تكيِّفُه رُوحه . وعلى حين تُذكِّي فينا عناصر الزَّخرفة النَّباتية إحساسًا بفَوْرةِ الحَياة في نمُوِّها المضطرد تردُّنا الزَّخارف الهندسيَّة إلى عالم التَّجريد الذي ينفذُ بنا إلى جَوْهر التَّكوين ويَنْزِعُ عنَّا الانشغال بالظَّواهر فتعكف النَّفْسُ على التَّأمُّل وتنعم بالسَّكينة أمام الزَّخارف التي لا تفتأ تتزايد تشابكًا يحيِّرُ النُّفوس بدقَّته الرَّهيفة وجاذبيَّته الآسِرة . كذلك تتعدَّد التَّنويعات والتَّفْريعات ، منها ما هو مجدول ومنها ما هو ضريب للمخرَّماتِ ، ومنها ما هو دائريٌّ أو متكسِّرٌ . فليس ثمَّة شيءٌ يمكنه أن

الأممِ ، وكانت نشأةُ المصوِّرين العربِ الذين تتلمذوا على الفنونِ التصويريةِ لتلك الأممِ المختلفةِ مسيحيةً وبيزنطيةً وساسانيةً ، غير أنهم كانوا لا يزالون قريبي العهدِ بتعاليمِ الرَّسولِ الخالصةِ التي لا تعرفُ لهو الحياةِ وترى فيما يصرفُها عن وجهِ ربِّها شيئًا محرَّمًا . ومن أجل هذا كان ذلك التَّزمُّتُ في النظرةِ إلى التصوير وغيرِه مما يُشْبِهُهُ ، إذ كان الإسلامُ حريصًا ألا يكونَ بين العابدِ وبينَ ربِّه شاغلٌ من رُسومٍ وتصاويرَ فَخَلَتِ المساجدُ الأولى من كلِّ رقشٍ أو نقشٍ ومن الإسرافِ في مباهجِ الحَياة .

وتَغلبُ على مدرسة التَّصوير العربيِّ [مدرسة بغداد] الرُّسومُ الآدميَّة بما فيها من حياةٍ وقُوَّةٍ غيرَ مُلقيةٍ بالًا لتفاصيلِ أجزاءِ الجسم ، ولا لتفاصيل التَّشريحِ ولا للالْتزامِ بالنِّسبِ بين الأعضاءِ مهملةً جانبًا العَواطف والانفعالات ، تُصوِّر الوُجوهَ الآدميَّةَ بملامحَ غُفلٍ من التَّعبير وكأنَّها أقنعةٌ ، فيقوم المصوِّر مقام لاعب مسرح العرائس مفسِّرًا أدوارَ شُخوصه فيما يسْرُدُ من أحداثٍ بالخُطوط المحدَّدَة لإيماءاتِهم المحوَّرةِ والمبالغِ فيها ، وكذلك من خِلالِ الحركات المُعبِّرة لأطواء ثيابهم المُنْسدلة .

و لم تُعنَ هذه المدرسةُ بتمثيلِ الطَّبيعةِ عنايةَ الفنون الصِّينيَّة أو الغربيَّة ، كما لم تُعنَ بقواعدِ المنظورِ ، فلم يكن للصُّورةِ غيرُ بُعْدَيْنِ اثنينِ هما الطُّولُ والعَرْض ، أما العُمْق فلا وُجُودَ لَهُ . وإلى هذا فإنَّنا نجدُ هذه المدرسةَ أقربَ إلى الواقعِ في تصويرِ الكائناتِ الحيَّة وهو مالم تلْحَقْها فيه المدارس التي خلَّفتها في الإسلام . ومن ميزاتِ هذه المدرسةِ الجمعُ بين مشهدَيْنِ في صورةٍ واحدةٍ ، ومنها تلك المَنْحةُ العربيَّةُ التي سادت قَسَماتِ الوُجوه ، ومنها ظُهورُ الشَّخص الرَّئيس أكبرُ حَجْمًا من غيره ممن هم ليسوا معنيِّين أو مقصودين . هـذا إلى استخدامِ الأعْيُنِ في التَّعبيرِ والأصابعِ في الإشاراتِ والأيادي في الإيحاءات ، ثمَّ توفيقها في إبراز المجموعاتِ وإقامة كُلِّ شخصٍ مَقامَه .

وثَمَّةَ شيءٌ له قيمتُه أُثِرَ عن هذه المدرسةِ هو تلك الهالةُ التي تعلو الرُّؤوس . وهذه الهالةُ ترجعُ إلى أصلين قديمين : أوَّلُهما بيزنطيٌّ ، وكانتِ الهالةُ تُرسَمُ على شكلِ دائرةٍ تُكلَّل بها

الأذنِ يعرِّفه ويدلُّ عليه ، ويَتلازمُ اسمُ المقامِ مع أثره السَّمعيِّ تلازُمًا مُطلقًا . وعرف العربُ مقاماتِ الموسيقى من مصدرَيْنِ : الأول شمالُ الجزيرةِ العربيَّةِ حيث كانت إمبراطوريةُ الرُّوم (بيزنطه) وقد وصفها العربُ بأسماءٍ وَصْفيَّةٍ تشير إلى مصدرِها الأجنبيِّ مثْل المقامِ الكُرْديِّ ومقامِ العَجَم [نسبة إلى الأعاجمِ وليس بمعنى الفُرْس] . والمصدر الثاني الإمبراطوريةُ الفارسيَّةُ وتُسمى مقاماتُها بأسماءٍ فارسيَّةٍ مثل مَقامِ رَسْت [الدُّسْتور] ومقامِ سيكا [المقام الثالث] ومقامِ شدّ عربان [تَصوير الغِناء العربيّ] وهكذا .

أُسْلُوبُ التَّصْويرِ العَرَبيّ **Arab painting style**

style de la peinture arabe **(arts)**

لم تعرِف البيئةُ العربيةُ قبلَ الإسلامِ التَّصويرَ فنًّا كما عَرَفته الأممُ الأخرى ، ومن ثَمَّ لم يظفَر العصرُ الجاهليُّ بشيءٍ من التَّصاوير . ولعلَّ بُعْدَ الأمَّةِ العربيَّةِ في جاهليتها عن التَّصويرِ كان له أثرُه فيما بعدُ حين أظلَّها الإسلامُ فكانت أميلَ إلى الأخذِ بما تَخالُ فيه نهيًا عن التَّصوير وابتعادًا عنه ، ولعلَّ هذا أيضًا كان له أثره في الإخباريِّين وأهلِ السِّيَرِ والمفسِّرين فمالوا في تأويلهم إلى ما أُثِرَ عن الرَّسولِ ﷺ خاصًّا بالتَّصوير إلى جانب التَّحريم . على أن البيئةَ العربيَّةَ لم تكن كلُّها على دينِ الإسلام بل ظلَّ نَفَرٌ يدينون بالوثنيَّة وباليهوديةِ وبالمسيحية ، فكان التَّحرُّزُ عن الأخذِ بالتَّصْويرِ الذي شمل المسلمين بعيدًا عن أن يشمَلَ غيرَهم . ومع ذلك لم نظفر لهؤلاء بتصاويرَ فيما عدا تصاوير السُّريان اليَعاقبة **Jocobites** والنِّحل الأخرى من المسيحيين الشَّرقيِّينَ ، وهو ما يُبرْهنُ على أن البيئةَ العربيةَ لم تكن مغرمةً بالتصوير . وظل هذا الأثرُ البيئيُّ الذي صرف العربَ عن الأخذِ بالتَّصوير ممتدًّا عُهودَ الإسلامِ الأولى إلى أن كانت تلك الصِّلاتُ التي عُقِدَت بين الشعوبِ العربيةِ وشُعوب أخرى ذاتِ حضاراتٍ مختلفةٍ عن الحضارةِ العربية وتحملُ فُنونًا مختلفةً منها فنُّ التَّصويرِ وفنُّ النَّحت .

وكما أفاد العربُ من حضاراتِ تلك الشُّعوب التي خالطوها أدبًا وعلمًا أفادوا أيضا منها فنًّا ، فكانت تلك الجَوْلاتُ الأولى في التَّصوير يومَ أن عرفوه فيما شاهدوه عن تلك

ما تراجعت بعضَ الشيءِ داخلَ المبنى وانتصبت بها أعمدةٌ تحملُ السقفَ . وتنتشرُ الدِّكك « الأرائكُ » الخشبيَّةُ بمُحاذاةِ جُدرانها الثلاثةِ . ولا يكادُ يخلو صحنُ الدارِ من نافورةٍ « فسقيَّةٍ » أو حَوْضٍ تنعكسُ على مياههِ صفحةُ السماءِ . ويضمُّ الطابَقُ الأرضيُّ عادةً المندرةَ [المنظرة] mandara* التي هي جَناحُ الاستقبالِ .

ومنْ نماذجِ دُورِ السُّكْنى العربيةِ الشهيرةِ قصرُ أسعد باشا العظم ١٧٥٠ م ، الذي يُمثِّلُ بحقٍّ المَسْكَنَ العربيَّ الدِّمَشْقيَّ المتميز بالبساطةِ والتَّقشُّفِ من الخارجِ مع البَذْخِ في الزَّخْرفةِ والتَّجميلِ من الدَّاخل . ويتألَّف القصرُ من عدةِ أجنحةٍ أهمُّها جَناحُ الأسرةِ « الحرملك » ثم الجَناحُ الخاصُّ بالضُّيوفِ « السَّلامْلِك » على حين يَقْبَعُ جَناحٌ صغيرٌ للخدمِ والمطبخ في رُكْنٍ من أركانِ القصرِ . وقد زُخرفت واجهاتُ القصرِ بدماليكِ الأبلق ablaq* الشَّاميَّة ذاتِ الألوانِ المتناوبة وبأحجارٍ مُرصَّعةٍ بالفُسَيْفِساء ، بينما تحيطُ بالصَّحن وَحَداتٌ معماريةٌ متنوعةٌ : فثمةَ إيوانٌ واسعٌ يُطلُّ على الصَّحْنِ بعَقْدٍ بالغِ الارتفاع ، ورُواق من خمسة عُقود تحملها أعمدةٌ رشيقةٌ . وبرَغْمِ أن الجدران والواجهات تتفاوتُ حجمًا وارتفاعًا لتَحولَ دونَ الرَّتابةِ والمللِ إلا أنها مع ذلك شديدةُ الانْسجام والتَّناسق . ويضمُّ القصرُ قاعاتٍ أرضيَّةً للضُّيوفِ تعلوها غرفُ النَّوم التي تُطلُّ نوافذُها على باحاتِ القصرِ وحدائقِه ، كما تزخرُ السقوفُ والجدران بالألـواح المزخرفـةِ بالـرُّسومِ الملونـةِ والمقرنصات ، ولا يكادُ يخلو عَتَبُ القاعاتِ من فسقيةٍ جميلةٍ من الرُّخامِ الملوَّنِ .

(الصورتان ٣٨ ، ٣٩)

مَقاماتُ المُوسيقى العَربيَّة **Arabic music scales (maqamats)**

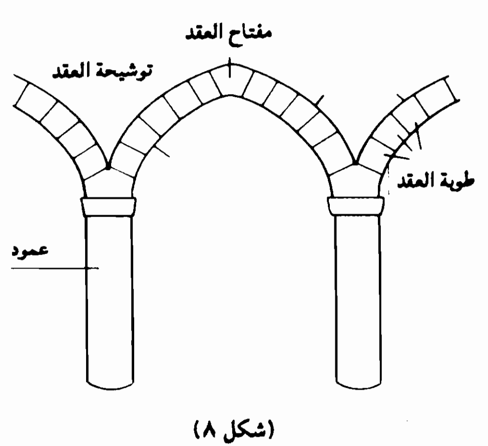
les gammes m. pl. de la musique arabe (mus.)

هي التَّكوينات النَّغميَّةُ التي اصْطَلَحَ الموسيقيُّونَ العرب على الالتزام بها في التَّأليف الآليّ والغِنائيّ ، وهي مَوْروثةٌ من جيلٍ إلى جيلٍ دونَ مَساسٍ بتكوينها . وقدِ اصطَلَحَ الموسيقيُّونَ على تَسْميةِ كلِّ مقامٍ باسْمٍ يُعرفُ به ويتداولونه فيما بينهم شفاهةً بديلًا للتَّدوين الموسيقيِّ الَّذي لم تعرفْه الموسيقى العربيَّةُ إلَّا أخيرًا . ولكلِّ مقامٍ شكلٌ نغميٌّ محدَّدٌ في

الهيكل ، وكِلاهُما مُحتَشِدٌ بأبدع الزَّخارِف والنُّقوش ويُمثِّلان معًا عملًا فنّيًّا باهرًا يعبِّر عن رُوحِ الفَتْرَةِ التي أُنجِزَ فيها أبلَغ تعبير . (صورة ٤٣)

بائكَة **arcade** *arcade f.* (arch.)

إحْدَى أشكالِ البناء المِعماريّةِ وتتكونُ من صفٍّ من الأعمدةِ تحمل بينها عُقودًا مقوّسَةً .



(شكل ٨)

الأرْكاديَّة **arcadianism**

arcadianisme m. (arts)

الأركاديّة هي التَّصويرُ الفنِّيُّ أو الأدبيُّ للحَياةِ المثاليَّةِ الّتي كان يحياها الرُّعاةُ والرّاعياتُ والسّاتيرُ والحوريّاتُ وغيرُهم من الشَّخصيّات الأسطوريّة في البيئةِ الرَّعويَّة البسيطةِ الخلّابةِ . والأَركاديَّةُ مشتقَّةٌ من اسمِ إقليمٍ بَديعٍ في شبهِ جزيرةِ المَوْرَة باليونان هو أركاديا Arcadia ، أطلقه فرجيل في شِعْرِهِ الرَّعويِّ على البيئةِ التي كانت تُظلُّها الطُّمأنينةُ والسَّلامُ خِلالَ العصرِ الذَّهبيِّ .

عَقْدٌ ، قَوْسٌ ، قَنطَرَةٌ **arch** *arc f.* (arch.)

إحدى الوَحَداتِ الأساسيَّةِ للأشكالِ المعماريَّةِ ، وتُعَدُّ من النّاحيةِ الهندسيَّةِ خطًّا مقوّسًا يَصِلُ بين خَطَّيْنِ رأسيَّيْنِ بادئًا صُعودًا من قِمَّةِ أحدِهما وهبوطًا إلى قمَّةِ الآخرِ . وثَمَّةَ أنواعٌ عديدةٌ للعُقودِ منها :

١ . العَقْدُ على هيئةِ حَدوةِ الفرس horseshoe arch ، وهو أحدُ العُقودِ التي شاعت في العمارةِ الإسلاميةِ وخاصَّةً في الشَّمالِ الأفريقيِّ والأندلس ، وقد يكونُ هذا العَقْدُ مُدبَّبًا أو دائريًّا .

٢ . العَقْدُ الفاطميُّ المدبَّبُ أو ما يدعوه الغربيُّون العَقْدَ الفارسيَّ ، وقد ظهر في الجامع

الأمواجَ المُضْطَرِبَةَ ، وقد يُسْرِفون في الأطواء فتبدو مُعقَّدةً مُجافيةً للمألوف . وثَمَّةَ نوعٌ ثالثٌ من تلك الثِّياب تبدو فيه المكاسِرُ على هيئاتٍ زُخرفيَّةٍ ، تارةً كالأصْدافِ المتراكبة وتارةً كالدِّيدان المتجمِّعةِ . وكان مُصوِّرو تلك المدرسة إذا ما حاولوا تصويرَ اضطراب المياه أو تلك العُقَدِ التي تحملها سيقانُ الأشجار عبَّروا عن ذلك بتقنة « الدِّيدان المتجمِّعة » vermiculated* .

(الصور ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٧٨ ، ٧٩)

Ara Pacis Augustia (arts)

مَذْبَحُ السَّلام ، آرا پاتْشيس أوغُسطيا

هو أحدُ الآثار الفنيَّةِ الهامَّةِ المُفْعَمةِ بالبراعم الأولى للعناصر والمُكوِّنات التي انتهت إليها المُنجزاتُ التّاريخية في عُصور ازدهار الحضارةِ الرُّومانية . ويزدان المَذْبح بنقُوشٍ بارزةٍ تُمَثِّلُ مَواكبَ التَّضحيةِ والفداءِ الرُّومانيَّة نَستَشِفُّ فيها ملامحَ الفنِّ الرُّومانيِّ الإمبراطوريِّ الحافِل بالإشارات المتكررة إلى الأحداثِ السِّياسيَّة الكبرى في غُضونِ نُقوشِ المذبح .

بُدِئَ في تشييدِهِ في روما سنة ١٣ ق.م وافْتُتِحَ في السَّنة التّاسعة ق.م بمناسبة عودةِ الإمبراطور أوغسطس مُنْتَصِرًا من إسپانيا وبلاد الغال إيذانًا بحُلول السَّلام في ربوع الإمبراطورية . وهكذا شُيِّدَ مذبحُ السَّلام وهيكلُه تعبيرًا عن حدثٍ مُعَيَّنٍ ، واتَّخذَ نمطًا خاصًّا من أنماط الأنْصابِ التَّذكاريَّةِ الزّاخرة بالنُّقوشِ والزَّخارِف والشُّخوصِ والعُقودِ والأكاليلِ والأفرعِ النَّباتيَّةِ والأشكال الحَيَوانيَّة .

وقد أُقيمَ المبنى ــ هيكلًا وَمذْبحًا ــ من الرُّخامِ النّاصعِ البياضِ فوق قاعِدةٍ بسيطة أشبه ما تكونُ بالمِنَصَّة يعلوها بناءٌ مُرَبَّعُ الشَّكلِ ذو مَدْخلين أحَدُهما في الواجهة والآخرُ في الخلفيَّةِ . وتتتابع زخارف الجِدارِ الخارجيِّ للهيكل في شَريطَيْن عَريضين يعلو أحَدُهما الآخر ويفصِلُهما إفريزٌ من الزَّخارف الإغريقيَّةِ grecs ذاتِ الزَّوايا المتكررة . وقد غُشِّيَ الشَّريطُ العريض الأدنى بتكوين بَديعٍ غزيرٍ من الزُّهور والأكاليلِ والعناصرِ النَّباتيَّة ، على حينِ يغمرُ الشَّريطَ العُلويَّ العريضَ نَقشٌ لشَخْصيّاتٍ مُتعاقبةٍ . والمذبح قائمٌ بداخل

رُؤوس الأباطرةِ والأبطال ومَنْ إليهم . وقد شاعت تلك الهالةُ بعد أن اعتنقت الإمبراطورية الرُّومانية الشَّرقية [بيزنطه] المسيحيَّة . ولم تكن علامةَ تقديسٍ كما كان يظنُّ البعضُ ، فقد كُلِّلَت بها رؤوسُ أشخاصٍ كانوا أعداءً للمسيحيَّة . ومِنَ المحقَّقِ أنَّ تلكَ الهالةَ فقدت مغزاها في التَّصوير الإسلامي ، ولم تَعْدُ أن تكونَ عنصرًا زخرفيًّا نراها حولَ رُؤوسِ الأشخاصِ عامَّةً لتَميِيزِها وإبرازِها .

أمَّا عن الأصل الثّاني فهو فُنونُ الصين وأواسط آسيا ، غيرَ أنَّها كانت تُرسَمُ في الأكثر بَيْضيَّةً غيرَ مُنتظِمةِ الخُطوطِ ، ممَّا جعلها تبدو على شكْلِ شُعلةٍ ناريَّة .

وأما الهالة التي استُخدِمت في الفنِّ الإسلاميِّ في أوائل عَهْده فَتُشاكِلُ تلك التي كانت دائريَّة ثم ما لَبِثَت مع امتداد الزَّمن أن تأثرت بمثيلتها في الفنِّ الصِّينيِّ والآسيويِّ فجاءت على شكلِ هالةٍ نُورانيَّة .

كذلك أصابت هذه المدرسةُ توفيقًا في رسم الحَيوانِ لا سيما الحيوانُ المستأنَسُ في البادية العِراقيَّة من خيلٍ وإبلٍ ، فأبدَعَتْ هذه المدرسةُ فيه أيَّ إبداعٍ لا سيما حينَ ساقتْ مشاهدَ من قوافل متراصَّةٍ مُتتابِعةٍ من الإبلِ . ولقد جَنَحَتِ المدرسة البغداديَّة في الرُّسوم النَّباتيَّة إلى التَّنسيق الزُّخرفيِّ ، وأدَّى ذلك إلى الخُروجِ عن الحقيقةِ المَرْئيَّة للنَّبات ، غيرَ أنَّه على الرَّغم من هذا فثمَّة رُسومٌ نباتيَّة جاءت مُحاكيةً للطَّبيعة .

أمَّا عمَّا أُثِر عن هذه المدرسةِ في تصوير العَمائر فنراها قدِ التزمت أسلوبَ التَّشكيل الخطِّيِّ linear* والاصطلاحيِّ . وكان مصوِّرو هذه المدرسةِ أقبلَ ما يَكونون على استخدام الألوان الزّاهية الخاطفة ، ولعلَّهم كانوا يقصِدون من وراء ذلك إلى جذب الأنظار ثم التَّعويض عمَّا فاتهم من قُصورٍ في التَّجسيم modelling* والمساحات والمسافات .

كما نجد تلك المدرسةَ تلتزم في رسم الملابس أن تكون واسعةً سادِلةً بأكمامٍ مسترخية ، وعلى تلك الأكمام أشرِطةٌ تحمل بعضًا من زخارفَ . وقد ضمَّت إلى هذا ألوانًا من الثِّياب منها ما هو بلا أطواء يحمل بَرْقشةً أو صُورًا لأزهار وحيَوانات أو رُسومًا لأهلَّةٍ وبُروج ، ومنها ما هو ذو أطواء تحاكي

هذا المُصطلحُ مُرادِفًا لكلمة صَرْحِيّ أو شامِخ monumental* .

٢ . **خاصٌّ بفنون العِمارة**

٣ . **أرْكِيتكْتُونيّ**

عند أرسطو ؛ صفةٌ تُطلَقُ على علمٍ مُسْتَقاة أهدافُه من أهدافِ علمٍ آخر ، بحيث تكون الثّانية في خدمةِ الأولى . ومن هنا عَدّ أرسطو علمَ السِّياسة عِلْمًا أرْكِيتكْتُونيًّا بالنَّظر إلى علوم الاقتصاد والاستراتيجية والبَلاغة التي تخدم كلُّها أهدافَ عِلم السِّياسة .

٤ . **في مُعجم الفلسفة (مج) هو تَنْظيمُ المَعْرِفة منهجيًّا على أُسسٍ مَنْطِقيّة (عند كانط)** .

عَتَبةٌ ، جِمال ، كَمرة **architrave**

architrave f. (arch.)

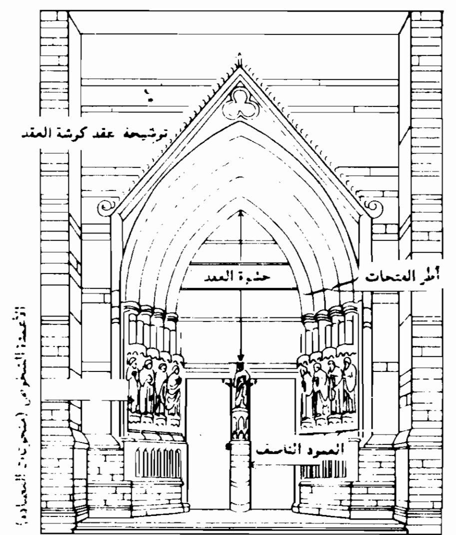
١ . العُنصرُ الأُفقيُّ الأدنى من النَّضَدِ [التتويجة] entablature* ، وهُو عبارةٌ عن العَتَبة المحمولة lintel من قِمَّةِ عمودٍ إلى قمة آخرَ .

٢ . عارضةٌ الغرضُ منها توزيعُ حِمْلِ الحائطِ أو السَّقْفِ على نُقطَتي ارْتكازٍ عَبْرَ فراغٍ . (شكل ١)

أُطُرُ الفُتْحات المَعْقُودة **archivolts**

archivoltes f. pl. (arch.)

هي الأُطُرُ المحيطةُ بالفُتْحاتِ ، سواءٌ أكانت تلك الفُتْحاتُ أبوابًا أو نوافذَ أو غيرَها ، وسواءٌ أكانت تلك الفُتْحاتُ معقودةً أو مقوَّسةً أو مُقَنْطَرةً . وقد تَتَّخذُ الأُطُرُ من قوالبَ صمَّاءَ لا نَقْشَ فيها أو مزخْرَفة نَحْتًا .



(شكل ١٠) مدخل كنيسة العصور الوسطى

columns ، وكلَّما تكاثرت العُقودُ والأعمدةُ تَجلّى ذلك الإيقاعُ المتساوِقُ الذي يغشى القصرَ الإمبراطوريّ بدهلي وداخِلَ الكنائسِ والكاتدرائيّاتِ القوطيَّة .

٦ . العَقْدُ الرُّمحي lancet arch وهو عَقدٌ مدبَّب ارتفاعه يُرْبي على عرضِه ، ونرى نماذجَ له في قُرطبة .

٧ . العَقْدُ المفصَّص lobed arch; scalloped arch; cusped arch وهو عَقْدٌ يَتشكَّل إطارهُ الدّاخلي من فصوصٍ أو أقواسٍ ، وقد يكون مُدَبّبًا أو مستديرًا أو إهليلجيًّا أو على شكلِ حَذْوةِ الفَرسِ على نحو ما نرى بجامع قُرطبة . (شكل ٩)

ابْتِسامةُ العَصْرِ العَتِيق **archaic smile**

sourire m. archaïque (arts)

ابتسامةٌ خافِتةٌ تَتَجلّى في مُعظمِ وُجوه تَماثيلِ العصرِ العَتيقِ الإغريقيّ . كانت أوّلَ ما ظهرت في جزيرة إيجينا Aegina على أيدي نحّاتين ذوي قُدْرةٍ فَنِّيَّة فَذَّةٍ في تصويرِ الإنسان مُسجِّلينَ بَسَمات الباسِمين وبسالة المُحاربين وهم يواجهون الموتَ ، مما يثير مشاعرَ المُشاهِدين . (صورة ٤١)

النَّمُوذَجُ الأَوَّل ، المِثال ، المِثالُ الأَصْلِيّ **archetype**

archetype m. (cul.)

النَّموذجُ الأوّلُ عندَ أفلاطون هو ما تصدُرُ عنه الأشياءُ أطيافًا وصُورًا تحكيه . والمثالُ هو أيّ سردٍ يُصاغُ ممَّا يثيرُ في الإنسانِ الذّاكرة الجماعيَّةَ على حدِّ تعبيرِ كارل يونغ ، والمقصودُ به ما ورثه الجيلُ الحاضرُ عن السَّلَفِ من تجاربَ تجري بها الحياةُ كالميلادِ والموتِ والحبِّ والكراهية وغير هٰذا مما يخلُدُ في الذّاكرة ، فيتحوَّلُ إلى أحلامٍ وأساطيرَ وصورٍ شعريةٍ وقصصٍ . والمثالُ الأصليُّ شعرًا أو تصويرًا أو نحتًا هُو أيّةُ صورةٍ حقيقيةٍ أو رمزيةٍ أو خرافيةٍ لها أثرُها من قربٍ أو من بُعدٍ في تجربةِ الحياةِ .

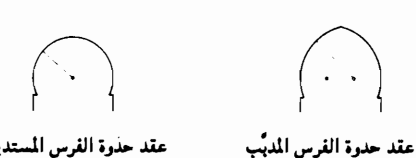
أُسْقُفيٌّ ، خاصٌّ بِرَئيس الأساقِفة **archiepiscopal**

archiépiscopal (rel.)

architectonic *architechtonique adj.* (arch. & cul.)

١ . **الفَذُّ من المِعْمار**

صفةٌ يوصف بها كلُّ ما كان ضخمًا ثابتًا مَكِينًا جليلًا من المعمار . وكثيرًا ما يُستخدم





عقد مدبب ذو مركزين — عقد مدبّب كطرف القناة



(شكل ٩) أشكال العقود

الأزهر بالقاهرةِ قبل ظُهورهِ بفارس بقرنٍ ونصف ، ويتكون من قوسَيْن مماسَّيْن يتقابلان في قمَّةِ العَقْدِ المدبَّبة .

٣ . العَقْدُ ذو المراكزِ الأربعة four-centred arch وهو مكونٌ من أقواسٍ أربعةٍ يتقابلُ العُلويّانِ منها في قمّةِ العَقْدِ المدبَّبةِ ، ولم يظهر في أي طرازٍ قبلَ عهدِ العبّاسيِّين ، حيث اكتُشِفَ في قصرِ بلكوارا [الواقع على بُعدِ ثلاثين كيلو مترًا شماليّ سامراء] . وثَمَّةَ قوسان فوق وترِ العَقْدِ وآخران تحتَ وترِه .

٤ . العَقْدُ المدبَّبُ الإسلاميُّ two-centred arch ويتكون من قَوسَيْنِ يتقابلان في قمّةِ العَقْدِ .

٥ . العَقْدُ المدبَّبُ كَطَرَفِ القناة أو العَقْدُ الإهليلجيّ [أو المُبَرْنس كما سمّاه العلّامة حسن عبد الوهاب] pointed or ogee arch وهو اقتباسٌ من الأشكالِ المدبَّبة للعُقودِ الإسلاميَّة ، غيرَ أن قمَّتَه المدبَّبة مُسْرِفةٌ في ارتفاعها . ويتكون من قوسَيْن يقعُ مركزُهما إمَّا في طَرَفي بحرِ span* العَقْدِ أو خارجه على العكسِ من العَقْدِ الإسلاميِّ الذي يقعُ مركزا قوسَيْه داخلَ بحرِ العَقْدِ وبمعنًى أبسطَ يتألّفُ إطارُه الخارجيُّ في كلِّ جانبٍ من قَوسَين العُلويُّ منهما مقوَّس إلى الخارج والأدنى مقوَّس إلى الدّاخل . وترتكِزُ أرجُلُ العُقودِ في هٰذا النَّوعِ على الأعمدةِ والأعمدةِ المركبةِ compound

تُدعى غلنار تقومُ على خزائنه . وذاتَ يومٍ رأت غلنار أردشير فعشِقته . ولما حلَّ المَساءُ عمدت إلى حبلٍ عَقَدَتْ به عُقَدًا وربطته في شُرفةِ القصرِ ، وتدلت عليه حتى بلغت منزلَ أردشيرَ فوجدته مستغرِقًا في نومِهِ ، غير أنها استشفّت من ملامحِهِ أنه مهمومٌ لما عَلِمته من ثورةِ أردوان عليه لاعتدادِهِ بنفسه وتحدِّيه لابنِ أردوان في رحلةِ صيدٍ ، وأحسَّت بحَدَبها عليه فرفعت رأسَه بحنانٍ وأراحته في حجرِها ، ولما استيقظ ضمَّته إلى صدرِها ومالت بخدِّها على خدِّه في حبٍّ وَوَلَهٍ . وحين رآها وأدرك عُمْقَ عاطِفَتِها عشِقها كما عشِقته وغدا كلٌّ منهما لا يقوى على فِراق حبيبِهِ ، وكانت تختلف إليه سرًّا كلَّ ليلةٍ .

واتُّفق أن تُوفِّي بابك ملكُ فارس ووالدُ أردشير فطمِع أردوان في عرشِهِ ونَصَّبَ من ابنه ملكًا على فارس ، فاغْتَمَّ أردشير وعَزَمَ على الهرب . ولما جنَّ اللَّيلُ عَمَدت غلنار إلى خزائنِ الملك فاغترفت من نفيسِ جَواهرِها وذهبِها ، وخفَّت إلى أردشير الذي أسرجَ فرسين وانطلقا راكضَيْنِ . وتبدو هذه الواقعة مُصوَّرةً في مُنَمْنَمةٍ رائعةٍ بشاهنامة بايسنقر ١٤٣٩ م المحفوظةِ بمكتبةِ قصر غولستان بطهران وكذا بشاهنامة طهماسب ١٥٢٢ المحفوظةِ بمُتْحَف متروبوليتان بنيويورك . (صورة ٧٦)

arena *arène f.; piste f.; manège m.* (drama) **الحَلْبَةُ ، المُجْتَلَدُ**

ساحة دائريَّةٌ رمليَّةٌ أو تُرابيَّة وَسَطَ المدرَّج amphitheater* حيث تَجْري العُروض أو مُصارعة المُجالدين ؛ كما تستخدم أيضًا لمُصارعة الثِّيران في البلاد ذات الحضارة الإسبانية . كذلك تجري فوقَها عروض السيرك أو العروض المسرحية . ويرى مَنْ يؤيِّدون هذه العروضَ المسرحيَّةَ أن وجودَ الممثلينَ بين جمهور المشاهِدينَ يربطُ بينهما برباطِ الألفة .

areo' pagos (Gk. **areiospagos**) (cul.) **أرْيُو پاغوس**

تلٌّ في أثينا كان مُكرَّسًا لآريس Ares* إلهِ الحرب عند الإغريق يقعُ غربَ الأكروبول . وكان مجلسُ الشُّورى الأثينيُّ boule يَعْقِدُ اجتماعاتِه فوقَ هذا التَّلِّ ، وهو ما أدَّى إلى

لأصطخر مَسْقط رأس آل ساسان ، وجاء فكُّ رُموز الكتابات المصاحبة للنُّقوش البارزة على يد سَلفِستَر ده ساسي Silvestre de Sacy في عام ١٧٩٣ في أول دراسة مَنْهجية للُّغة الإيرانيَّة القديمة . وحين أدركتِ الشَّيخوخةُ أردشير نزل لابنه شاپور Shàpùr عن الملك ، وظل يعيش متخفِّفًا من أعبائه إلى أن وافاه الأجلُ و لم يخل عليه عالم الأساطير بقصصٍ تروي أمجادَه . (انظر Ardashir and Gulnar)

وقد بَنَى أردشير عاصمتَه على شكل دائرةٍ وفقًا لتقاليد الپارت . وأقام وسَطها بيتًا للنار من الحجر ، وكان الپارت يشيِّدونه من اللَّبِن . وشَيَّد قصره خارجَ المدينة من الحجر غيرِ المنحوت والمونة مع استخدام طبقة من الجصِّ لتمليسها . والتأم في القصر جَناحاه المنفصلان من قبل في الفنِّ المعماري الأخميني ، وهما قاعةُ الاستقبال « أپادانا » apadana* التي انبثق عنها الإيوان المفتوح على الخارج مكوِّنة مع القاعات المربعة التي تليها الجناحَ الرَّسميَّ من القصر ثم جناح السُّكنى أو المعيشة الذي لم يزد على بضع حُجُرات حول صحنٍ داخليٍّ .

وأمر أردشير بتخليد المعارك الفاصلة التي خاضها للفوز بعرش إيران بنقشها على الصَّخرة المُشْرِفةِ على الممرِّ الضَّيِّق المفضي إلى مدينة فيروز أباد والتي تُعَدُّ أقدمَ النُّقوش الصَّخرية السَّاسانيَّة وأروعها . وقد عاد فيها الفن السَّاساني إلى التَّقاليد الإيرانية السَّابقة على تقاليد الپارت . وفي عهد أردشير أعاد السَّاسانيون نَقْشَ مَشْهدِ « تَنْصيب المَلك » مع بعض التَّحوير ليُؤَكِّدوا ارتباطهم بالأخمينيِّين ، وليؤكِّدوا بعودتِهِم إلى إقامة المباني الحجرية وتصوير مشهد التَّنصيب بالنَّقش البارز أنَّهم بالفعل خلفاء قورش وداريوش ، وإن أبقَوْا على بعض العناصر الپارتيَّة مثل القُبَّة والقَبْوة .

Ardashir and Gulnar *Ardeshir et Gulnar* (myth.) **أرْدَشير وغُلْنار**

تقول شاهنامة الفردوسي أن پابك ملكَ فارس قد عهد بابنِهِ أردشير إلى الملكِ أردوان الأشكانيِّ Ardawan ليقومَ على تربيتـه وتنشئتِه ، واختار أردشير دارًا عن كَثَبٍ من حظيرةِ خيلِ أردوان . وكانت للملكِ جاريةٌ

Arcimboldo, Giuseppe (arts) **أرْتشيمْبُولْدو ، جُوزيپّي (١٥٢٧-١٥٩٣)**

مُصَوِّر إيطاليٌّ من ميلانو ، كان مُغْرَمًا بتَصْوير رُؤوسٍ خياليَّةٍ تتألَّف من جُزْئيَّات مُسْتَمدَّة من المناظر الطبيعيَّة والثِّمار والأزْهار والخَضْراوات والأصْداف وما إلى ذلك ، وقد تمتَّع في عَصْرِهِ بشُهْرة واسعة تفوقُ ما يستحقُّ حَتَّى لقد عَدَّهُ السُّورياليُّون جَدَّهم . على أنه عاد إلى مُمارَسة الأسْلوب الطبيعيِّ عندما عُهِدَ إليه بتصوير اللَّوْحات الجداريَّة بكاتدرائيَّة ميلانو . وكانت غَرابَةُ تَسْتَهوي مُلوكَ أُسْرة هاپسبُورْغ وخاصَّةً رودلف الثَّاني الذي مَنَحَ أرتشيمبولدو لَقَبَ كونت . (صورة ٤٥)

Ardashir (Artakshatra) *Ardeshir* (arts) **أرْدَشِير**

مُؤَسِّس الدَّولة السَّاسانيَّة Sassanid* الإيرانيَّة (٢٢٦ - ٢٤١ م) جعل شُؤون الحكم إلى هيئةٍ إداريَّة ذاتِ كفاية عالية معتمِدًا على رجالٍ ذوي حُنكة وخبرة أسندَ إليهم المهامَّ الرَّئيسية ، وخلَق مركزيَّةً قويَّةً ساهمت في توطيد أركان الدَّولة السَّاسانية ، وأبقى على نظام الجيش الپارتي المُشَكَّل من فرق الفرسان المدرَّعة تحميها فرق الفرسان الخفيفة من رُماة السِّهام ومن ورائهم الفيَّالة الَّذين لم يستخدمهم الپارت من قبل . وفي أعقاب هؤلاء كانت تشكيلات « الحَرَّاثين » الموكول إليهم جمعُ الأسلاب وإغاثةُ الجرحى وإعدادُ الإمدادات ، وثَمَّةَ فِرقٌ أخرى كان يستعان بها من الشُّعوب المُتاخمة الخاضعة للدَّولة والمشهودِ لهم بالبسالةِ والإقدام . شيَّد القلاع على أطراف البلاد وأمدَّها بوحَدات من فرسان الشُّعوب المجاوِرة ، ومن وراء القلاع رابط الجيشُ الإيرانيُّ بفيالقه .

وكان لهذا الاستعداد العسكريِّ الضَّخم شأنُهُ في بقاء الدَّولة السَّاسانية قرونًا عِدَّة آمِنةً من الغزو الخارجيِّ أو الاضطراب الدَّاخليِّ . وكما ساعد الجيش القويُّ على خلق دولة منيعة وإشاعة الاستقرار ، كذلك أسهم الدِّين الزَّرَدشتيُّ في بثِّ رُوح السَّلامِ والطَّاعة في نُفوس الأهلين وتثبيتِ أركان النِّظام .

وقد عُني أردشير بتسجيل مغامراتِه فكلَّف النَّحاتين بتصويرها نقشًا بارزًا فوق صُخور نقش رستم Naqshi-i Rustam المجاور

كبيرةٍ رحل بها إلى إيطاليا فحاول بحّارةُ السّفينةِ التي أقلّته أن يسلبوه ما معه ويُلقوا به في اليّمِ ، غيرَ أنه ناشدهم أن يستمعوا إليه قبل أن يفعلوا ما يريدون ، فأخذ يغنّيهم بصوتِهِ العذبِ حتّى استرخَوا إليه واستناموا ، وفي غفلةٍ منهم قفز إلى البحرِ فحمله دُلْفين dolphin [درفيل] من تلك الدّلافين التي استخفّها الصّوتُ الشّجيُّ فازدحمت حول السّفينةِ ، وانطلق به الدُّلفين إلى رأس تينار Taenarus .

أريستُوفانِس Aristophanes *Aristophane*
(٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) (drama)

رائدُ الكوميديا القديمةِ وعميدُ المَلْهاةِ وأشعرُ شعرائها ، بلغت تمثيليّاتُه نحوًا من أربعين لم يقعْ لنا منها إلّا إحدى عشرةَ تمثيليةً .

وفي ملهاةِ أريستوفانس كان يمتزجُ آخرُ أحاديثِ المدينةِ وأحداثِها بالخيال الخِصْبِ ، كما تختلط فيها الأهدافُ الفلسفيّةُ والسّياسيّةُ بأدنى دَرجاتِ الخَلاعةِ والمجون ، فكلُّ قولٍ جائزٌ وكلُّ فِعلٍ مقبولٌ ، وتظهرُ الشُّخوصُ في صُوَرِ الحَيوانِ ، على حينِ يرتدي المُمثّلون أرديةً هزليّةً تضيقُ عندَ الأفخاذ ، كما تظهر عوراتُهم في وُضوحٍ كرمزٍ للإخصاب . كذلك كانت الأقنعةُ مضحكةً غايةً في التّطرُّفِ ، بيدَ أن ثمّةَ هدفًا كان يكمُنُ وراءَ الملهاةِ ، وكان أريستوفانس معاصرًا لأوريبيديس ذي الأفكار التّقدُّميّةِ الذي كان يهدفُ من وراءِ مأساتِه إلى نقد العقائدِ مُسَفِّهًا التّقاليدَ وناحيًا إلى تحريرِ الفكرِ ، بينما كان أريستوفانس يرمي من وراء فكاهتِه ومرحِه وهزله إلى نقدِ الجيلِ التّقدُّميِّ المنحلّ وردِّه إلى التّمسُّكِ بالتّقاليدِ والعُرْفِ السّائدِ واحترامِ الآلهةِ وتقديسِهم .

وكانت ملهاةُ « الأخارنيين » Acharnians أوّلَ ملهاةٍ قدّمها أريستوفانس ضمَّن مرحَها المجلجلَ الذي لم يَتَحرّجْ عن إثارته باستخدامِ بعضِ الإشاراتِ الماجنةِ البذيئةِ — هُجومًا على الحربِ التي كانت دائرةً أيامَها ، وأن يسخرَ من أوريبيديس الذي كان يعيبُ عليه خروجَه على التّقاليدِ ، وأن يكشفَ الكثيرَ من الحيلِ التي يخدعُ بها الحكّامُ العامّةَ .

ويتابعُ أريستوفانس في مسرحيتِه « الفرسان » Knights هجومَه على الحربِ

الذّهبيّةَ Golden Fleece* ظنًّا منه أن تَحقيقَه من المحال . وطلب جاسون إلى نَفَرٍ من أبطالِ الإغريقِ أن يشاركوه مغامرتَه الجريئةَ . واستعدَّ مَهَرةُ النّجارينَ لِبناءِ سفينةٍ ضخمةٍ ذاتِ مجاذيفَ خمسين بعد أن جمعوا لها أجودَ الخشبِ وأصلبَه ، وسُمّيت هذه السفينة « الأرغو » نسبةً إلى أرغوس بن أريستور الذي أشرف على صُنْعِها ترعاهُ الرَّبّةُ أثينا . واندفعتِ السّفينةُ وَسْطَ عاصفةٍ من المرحِ والحماسةِ أثارتها الأنغامُ الشّجيّةُ التي كان يُرسلها أورفيوس Orpheus* بآلتِه الموسيقيّةِ . ومرّت السّفينةُ بمغامراتٍ لا حَصرَ لها بين الموانئِ والجُزرِ والشِّعابِ إلى أن بلغوا كوتا عاصمةَ بلادِ كولخيس حيث الأُفْعوان الضّخمُ حارسُ الفروةِ الذّهبيّةِ . (انظر Golden Fleece) (صورة ٥٠)

آريا ، لحنٌ غنائيٌّ مُنْفَرِدٌ aria (It.) (air)

***aria f.; air m.* (mus.)**

مَقطوعةٌ غنائيّةٌ رخيمةٌ يؤديها كِبارُ المغنّين والمغنّياتِ المنفردين في الأوبرا والأوراتوريو ودون تداخلِ أيِّ عُنصرٍ صوتيٍّ آخرَ باستثناءِ المساندةِ الأوركستراليّةِ .

أريادْني Ariadne *Ariane* (myth.)

see: **Theseus**

آريُون (القرن ٧ ق.م) Arion

***Arion* (cul.)**

شاعرٌ غنائيٌّ lyric poet وموسيقيٌّ من أبرزِ شُعراءِ القصائدِ الغنائيّةِ [الغناء الدُّوري] باليونان القديمةِ . وكان مولدُه في جزيرةِ ليسبوس Lesbos ، وبعد أن شبَّ هجرها إلى إسبرطة ثمّ كورنثه . والقصائدُ الغنائيّةُ لم يكن يؤدّيها فردٌ واحدٌ بل كانت تؤدّيها جوقةُ إنشاد « كوروس » وكانت تتميَّزُ بلُغتها الفصحى وأسلوبها البليغ وتعبيراتها المنمَّقة ، وكانت تعالج القضايا العامّةَ التي تعني المجتمع ، مثلَ الحَفَلاتِ الدّينيةِ والشُّؤونِ القوميّةِ والأحوالِ الاجتماعيّةِ ، وكانت أوزانُها تتّفقُ والإيقاعَ الموسيقيَّ والرّقصَ الجماعيَّ . وكان المغنّون الذين يقعُ عليهم الاختيارُ لإنشادِ تلك القصائدِ من شباب الطّبقةِ الرّاقيةِ ويبدون في أفخرِ الثّياب . ولقد عاد الغناءُ على آريون بثروةٍ

إطلاقِ اسمِ هذا التّلِّ على المجلسِ نفسِهِ . ويصفُ د . طه حسين هذا المجلسَ في ترجمتِه لكتاب « نظام الأثينيّين » لأرسطاطاليس بقولِهِ : « كان شيوخُ الأريوباغوس قد استأثروا بالحكم في أثينا بعدَ الحُروبِ الميديّةِ ، ودبّروا أمرَ المدينةِ دون أن ينالوا هذا السُّلطانَ بقرارٍ منَ الشّعبِ ، وإنّما كان مصدرُ ذلك حُسْنَ ما أبلوا في معركةِ سلاميس بعد أن يَئِسَ القادةُ « الستراتيجوي » من الجُمهورية . فقد جمع هؤلاءِ الشّيوخُ المالَ وأعطَوا كلَّ مقاتلٍ ثمانيةَ دراهمَ وأركبوهم السُّفنَ ، ومن هنا أذعن الشّعبُ لسُلطانِهم » .

آريس [مارس عند الرُّومان] Ares (Mars)

***Arès (Mars)* (myth.)**

مجَّدَ الرُّومانُ آريس إلهَ الحربِ بما يفوقُ مجدَه عندَ اليونان وسمّوه مارس ، وعدُّوه أبًا لجَدِّهم رومولوس Romulus* مُبْدعِ حضارتِهم وأقاموا له المعابدَ الرّائعةَ وكرّموه بأعيادٍ صاخبةٍ ووضعوه في مَرتبةٍ تاليةٍ لزيوس Zeus* . ويقالُ إنَّ أمَّهُ هيرا Hera* قد حملت به إثرَ لمسِها زهرةً غريبةً من زُهورِ الرَّبيعِ ، وهو ما جعله في البداية ربَّ إخصابِ الحَيوانِ والنّباتِ قبل أن يصيرَ إلهًا للحربِ . ويصوَّر دائما في عُدّةٍ حربيّةٍ حاملًا الرُّمحَ والدِّرعَ . وسُمّي كذلك باسم « كامپوس مارتيوس Campus Martius » وهو المكانُ الذي كانت تقامُ فيه التّدريباتُ الحربيّةُ تكريمًا له . (صورة ٤٤)

أريتيه arete (Gk.) (aesth.)

مَلَكةُ اختيارِ الوَسَطِ العدلِ بين رَذيلتَيْن إحداهما إفراطٌ والأخرى تفريطٌ ، وكانت هي مفهومَ الفضيلةِ والامتيازِ عند أرسطو في كتابهِ « الأخلاق النيقوماخيّة » Éthique Nichomachienne الذي وجّهه إلى ابنه نيقوماخوس .

مَلّاحُو الأرْغو ، أرْغُونُوتيكا Argonautae; Argonauts *Argonautes* (myth.)

ملحمة حماسية صاغها أپولونيوس روديوس (٢٦٠ ق.م) في العصر السّكندري ، جاء فيها أنَّ البطلَ جاسون عندما طالَبَ بعَرْشِهِ الذي اغتصبَه عمُّه پيلياس من أبيه أيسون اشترط عليه پيلياس أن يمضيَ إلى كولخيس Colchis ليستردَّ فروةَ الكبشِ

للآلهةِ صمَّم المعماريُّون أبعادَه مأوًى مهيَّأً لسُكْنَى كائنٍ متميزٍ على بقية المخلوقات بوَصْفِه العقلَ الأسْمَى . فأقاموا عَلاقةً منطقيَّةً بين خُطوطِه ومساقطِه وكُتلِه حتى يحقِّقَ مكانًا يتوافر فيه الخلُودُ والاستقرارُ على النَّقيض من وضع الطَّبيعة المُتَغيِّر السَّريع الزَّوال .

وبنفس الرُّوح تجنَّب المثَّالون الإغريقُ تصويرَ الكائنِ البشريِّ أثناءَ الطُّفولةِ أو خلالَ سني الشَّيخوخة ، فهما مرحلتان يتمثَّل فيهما النَّقصُ وعَدَمُ الكمالِ ، ومن ثَمَّ كانتا غيرَ جديرتَيْن بتقديمِ النَّماذجِ المثالية ، ولذلك شاعت المنحوتاتُ التي تمثِّل أبطالَ الرِّياضَةِ في سني نضجهم قبلَ العشرينات ، وتناولت الآلهةَ وهم في عُنْفُوانِ الرُّجولةِ المكتملة . كذلك كان من الأهدافِ الرَّئيسيَّةِ للدِّراما خلقُ « الشَّخصيَّاتِ المثاليَّةِ الأصليَّة » archetypes* المتعارضةِ دائمًا مع الشَّخصيَّاتِ الفرديَّةِ على الرَّغم من انبثاقِها منها .

وأرسطو هو القائلُ في كتابِه « الشعر » : « إن الشِّعْرَ أكثرُ فلسفةً من التَّاريخ ، لأن الشاعرَ يحكي ما يمكنُ أن يفعلَه الكبياديس » . Alcibiades [أحد قادة أثينا العسكريِّين وتلميذ سقراط] . وهو يعني أن الشاعر [أو الفنان] يمكنه الانطلاقُ بخيالِه وتصوُّرُ ما يمكنُ أن يكونَ عليه النَّموذجُ المثاليُّ دون التَّقيُّدِ بتصويرِ الواقعِ كما هو بل كما ينبغي أن يكونَ .

Aristotelian aesthetic realism *réalisme m. esthétique chez Aristote* (arts)

الواقعيَّةُ الجَماليَّةُ عِنْدَ أرسْطو

ارتبطت نشأةُ أرسطو Aristotle (٣٨٤ — ٣٢٢ ق.م) وثقافتُه بالوقائعِ المُتَفاعِلةِ مع الأحداث اليوميَّة وحقائقِ الحياة .إذ كان أبوه طبيبًا درس عليه عُلومَ الأحياء وعلمَ وظائفِ الأعضاء ، واشتد اهتمامُه بتأمُّلِ الطَّيرِ والحيوان ودراسة الأسماك والحشرات . ومن ثمَّ أحاطت دراسته العلميَّة شَطحاتِ فكره بسياجٍ من الواقع ، فلم يرَ في الأفكار سوى تعميماتٍ تأخذ طريقَها إلى الفكر ابتداءً مما تقرِّرُه الحَواسُّ ، ورفض الابتعادَ عن الحقيقة المادِّيَّة العينيَّة التي أراد أفلاطون تجاوزَها وتَخَطِّيها بوصفها زائفةً خدَّاعةً ، وأعطى للمُلاحظةِ قيمتَها فجاء كلامُه أكثرَ ارتباطًا بالواقعيَّة ، وأرسى بذلك لمنهج التَّفكير الواقعيِّ قاعدةً لِيُصلِحَ عالَم المسرحِ الذي خرَّبه أوريبيديس .

وفي معالجةٍ فريدةٍ رقيقةٍ تناول أريستوفانس في مسرحية « إكلسيا زوسيا » Women in assembly أو « جمعية النِّساء » موضوعَ قيامِ النِّساءِ بثورةٍ تهدفُ إلى إقامةِ دولةٍ شُيوعيَّةٍ حقيقيَّةٍ تقومُ على ملكيةِ جميعِ المواطنين لثروةِ البلادِ وإباحةِ الحبِّ للجَميعِ بلا تمييز على أن تُقَدَّمَ العجائزُ والدَّميماتُ على الفتياتِ والحِسان . ونراه يسخرُ من هذه الأفكارِ في مرحٍ شائق ، كما سخر من أفلاطون دون أن يذكر اسمَه ومن الاتِّجاهاتِ الشُّيوعيَّةِ التي ظهرت في « جُمهورية » أفلاطون ، وفيها يَجْلو وجهةَ نظرِه فيما يترتَّب على تطبيقِ النِّظامِ الشُّيوعيِّ من إفسادٍ للمجتمعِ وما ينتجُ عنه من الانحلالِ والخداعِ في معاملاتِ النَّاسِ بعضهم لِبَعْضٍ .

(الصورتان ٥١ ، ٥٤)

Aristotelian aesthetic ideals *idéaux m. esthétiques d'Aristote* (arts)

النَّماذِجُ المِثاليَّةُ في الفَنِّ عِنْدَ أرِسْطو

ذهب أرسطو في إدراكه للصِّفاتِ المُمَيِّزةِ للمثاليةِ في الفن إلى أنه ينبغي أن تَتَمَثَّلَ الإنسانَ على حالٍ من ثلاثة : إما أن يكونَ أفضلَ ممَّا هو عليه في الحياةِ الواقعية ، وإما أن يكونَ أسوأَ ممَّا هو عليه ، أو كما هو تمامًا .

ففي مجالِ التَّصويرِ صوَّر پوليغنوتوس Polygnotus* الإنسانَ أرقَ مما هو عليه ، وصوَّره پاوزن Pauson أقلَّ قدرًا ، بينما صوَّره ديونيسوس Dionysus على نحوِ ما يبدو في الحياة .

ويسري الأمرُ نفسُه على الأدبِ سواءٌ أكان نثرًا أم شِعْرًا ، فهوميروس Homerus* يصوِّر شخوصَه أفضلَ من حقيقتِهم . ويقدِّمُهم كليوفون Cleophon مثلما هم عليه ، في حين يعمد هيغيمون Hegemon مبتكرُ المحاكاةِ التَّهكُّميَّةِ إلى تصويرِهم في القالبِ الهزليِّ فيعرضهم في صُورةٍ أدنى من حقيقتِهم .

وتمضي الدِّراما على نفس النَّهْجِ ، فعلى حينِ تهدفُ الملهاةُ إلى تصويرِ البشرِ أسوأَ من حقيقتِهم ، تهدفُ المأساةُ إلى تصويرِهم بأفضلَ ممَّا هم في الحياةِ الواقعيَّة . كذلك الحالُ في الفُنون المرئيَّةِ حيث تمايزُ الصُّورةُ المثاليةُ عن الصورةِ الواقعيةِ وعن الكاريكاتير . وكذلك كان المعبدُ اليُونانيُّ مَسْكنًا مثاليًّا

رغم أنه كان أقلَّ مرحًا وأعلى صوتًا وإعلانًا لغضبه على الحرب . ثمَّ ترك السياسةَ جانبًا في مسرحيةِ « السُّحُب » Clouds لينزلَ إلى خِضَمِّ الفلسفةِ ، مُسْتَهدِفًا تسفيهَ فلسفةِ السُّوفسطائيِّين Sophists وإن كان قد اختار لهم سُقراط وهو ما يُمَثِّل اختيارًا بعيدًا عن التَّوفيق .

وقدَّم في مسرحيَّة « الزَّنابير » Wasps جرعةً من المرحِ الرَّقيقِ المُتَّسمِ بالعمقِ في نقدِه الاجتماعي حيث يهاجمُ المحلَّفين الذين يعبثون في عالمِ السياسةِ .

وعندما اقتربت أثينا من محنتها لتشهدَ مصرعَ ديموقراطيَّتِها لاذ أريستوفانس بالخيالِ والأحلام محاولًا التَّعبيرَ عن اشمئزازه من الواقع ، فلجأ إلى ابتكارِ شخصيةِ المواطنِ الأثينيِّ العاقل في ملهاةِ « الطُّيور » Birds الذي يسخَرُ من حَماقاتِ السَّاسةِ ، ويتساءلُ لِمَ لا تتولى الطُّيور حكمَ العالمِ فتُشيِّد مدينةً في الفضاءِ يكونُ لها السُّلطانُ على الآلهةِ . ثم عاد بنا في « ليزيستراتا » Lysistrata إلى الضَّحكِ من جديدٍ وإن كان ضَحِكًا ممزوجًا بالمرارةِ ، فليزيستراتا الأثينيَّةُ تحاولُ وضعَ حدٍّ للحربِ بأن تتعهد نساءُ الدُّولِ المتحاربةِ بالامتناعِ عن الاتصالِ الجنسيِّ بأزواجهنَّ حتى يُقلعَ الرجالُ عن الحربِ .

والفكرةُ وإن بدت إنسانيَّةً بسيطةً إلا أنها ترتبط بقدرٍمن فلسفة اللَّذَّةِ التي تبعثُ على التَّطلُّع المستمرِّ إلى استيفاء الرَّغباتِ وتحقيقِها ، كما ترمز إلى لهفةِ الرجالِ إلى نسائهم . والملهاةُ محتشدةٌ بالحيلِ الآدميَّةِ الطَّريفةِ التي استخدمتها ضعيفاتُ الإرادة من النِّساءِ للتحايلِ على التَّحلُّلِ من عهدهن لليزيستراتا ومحاولاتِ الرِّجالِ استرجاع نسائهم ، كلُّ ذلك في أسلوبٍ فَكِهٍ لاذعٍ ومرحٍ ساخرٍ .

وتبدأُ ملهاةُ « الضَّفادع » Frogs بقلقِ الإله ديونيسوس على المسرح بعد وفاةِ أوريبيدس فيقرِّرُ القيامَ بزيارةٍ لعالمِ المَوتى طامعًا في إعادةِ أوريبيديس إلى عالمِ الأحياء . وهناك تثورُ منافسةٌ بين أوريبيديس وأيسخولوس ، ويزنان أبياتَهم الشِّعريةَ على كفَّتي ميزانٍ هائلٍ ترجح عليه كفةُ أيسخولوس على كفة أوريبيديس . وهكذا تتجلَّى مناصرةُ أريستوفانس لأيسخولوس المحافظِ ونهجِه المتشدِّدِ ، فيجعلُه يعودُ إلى الحياةِ

صاعِدٍ ، تَفصِلُ بين كلِّ اثنتين منها مَسافةٌ كبيرة *interval ، بحيث يكون هذا التَّتابع إما في أوكتاف *octave [ديوان] واحِدٍ أو أكثر .

arrangement *arrangement m., disposition f.* (arts)

تَنظيمُ الشُّخوصِ وتنسيقُها فوقَ اللَّوحةِ المُصوَّرةِ .

arrested motion **حركَةٌ مُقَيَّدة**

mouvement m. immobilisé (arts)

سمة في النَّحتِ أو التَّصويرِ تتحيَّنُ برهةً زمنيَّةً لحركةٍ ما فتثبِّتُها في وضْعةٍ بعينها ، وتُسَمَّى أيضًا الحركَةَ المَكْبوحة أو الجامدة في مكانِها .

ars antiqua (Lat.: **old art**) (mus.) **الفنُّ القَديم**

كان نُهوض مدرسةٍ للتَّأليف الموسيقيِّ وَفْقَ أسلوب الپوليفونيَّة *polyphony في كاتدرائيَّة نوتردام بپاريس عام ١١٦٣ بدايةَ ظُهور زعامة الموسيقى الحقَّة في القارَّة الأوربِّيَّة . وقد عُرِف أسلوبُ الموسيقى الذي ابْتُكِرَ في هذه المدرسة والقائمُ على الغِناء المرسل *plain chant وأسلوبِ الأورغانوم organum « بالفنِّ القديم » في مقابلةٍ مع الفن الذي ظهر خلالَ القرن الرابعَ عشرَ وسُمِّي « بالفنِّ الجديد » *ars nova .

ويُعدُّ الكتابُ الأعظم لتراتيل القُدَّاس والتَّرجيعات والمجاوبات الأرْغنيّة الذي وضعه ليونان Léonin حوالَى عام ١١٦٣ أوَّلَ صَرْحٍ في بناء « الموسيقى القوطية » أي بداية عصر « الفنِّ القديم » . وقد جمع فيه ليونان مجموعةً من المؤلَّفات الموسيقيَّة الدِّينيَّة للطُّقوس الكَنَسيَّة التي تُقام طَوالَ السَّنة الميلاديَّة من ترجيعاتٍ ومُجاوَبات وتهليلات وتراتيلَ وما إليها وصاغها جَميعًا من أسلوب الأورغانوم بأنْواعِهِ المعروفة أيامَه . فكانت النَّماذج الأولى من أسلوب الأورغانوم المتوازي parallel organum حيث يسيرُ خطُّ الأورغانوم في تَوازٍ تامٍّ مع مَسارِ الميلوديَّة الأصليَّة في صُعود أنغامِها وهُبوطها . كما صيغت النَّماذج اللَّاحقة من عدَّة خُطوط أورغانوم إلى جانب الصَّوت

Arlecchino (drama) **أرْلِيكينُو**

هو شخصيَّةٌ هامَّةٌ من شخصيَّاتِ الخدم Zanni* في الملهاة المرتجَلة commedia* dell'arte وعلى حين كان ظهورُ زميله بريشيلَّا Brighella* قصيرَ الأمد يستمر ظهورُ أرليكينو طَوالَ العرض . وكان يرتدي قميصَ فلاح وسروالًا طَويلًا تغطيهما رُقعٌ ملوَّنة عديدة تؤكِّد فقرَه ومسغَبَتَهُ ، ولم يلبث هذا الزيُّ أن لَحِقَه التَّطويرُ لكي يصبحَ جديرًا بالعرض أمامَ البلاط ، فارتدى أرليكينو ثوبًا محكمَ الالتصاق ببدنه مشكَّلًا من رُقَعٍ مختلِفةِ الألوان تارةً مثلثة وتارةً أخرى معيَّنة الشَّكل مع قناعٍ نصفيٍّ أسودَ وقبعةٍ مخروطيَّةِ الشَّكل وسَيْفٍ خَشَبِيٍّ .

والثَّابت أن شخصيَّةَ أرليكينو نشأت أصلًا في فرنسا تحت اسم هليكان Hellequin في إحدى مسرحيات الجان féerie* خـلالَ العُصورِ الوسطى ، وذاعت شُهرتُه في عام ١٥٧٠ . وكان أرليكينو في مبدإِ الأمرِ يمثِّل شخصيَّةَ خادمٍ غبيٍّ ساذَجٍ صَفيقٍ لا يكفُّ عن السُّخرية ثم تحوَّل في النِّهاية إلى شخصيَّةٍ على قِسطٍ وافِرٍ من الذَّكاء والخِبْرةِ وخفَّةِ الرُّوحِ والمرحِ والبساطةِ دون أن تشوب المرارةُ أفعالَهُ وأقوالَه مثل زميله بريشيلَّا ، وإن تظاهر أحيانًا بالبلاهة للتَّخلُّص من المآزق . وكان يجيد مختلف الصَّنائع إلى درجةٍ مقبولة تشجِّع مَخْدومَه على تَكْليفِه بالعديدِ مِنَ المَهامِّ .

وكان المقابل الأُنثويُّ لأرليكينو وبريشيلَّا في الملهاة المُرْتَجَلة هو فانتسكا Fantesca أو بيتـا Betta وجيتـا Gitta وكولومبينـا Colombina . وكذلك كان ثَمَّةَ نَمَطان مختلفان من الخادمات إحداهما المرأة المتقدِّمة السِّنِّ نوعًا ما والمتزوِّجةُ غالبًا ، والَّتي أكسبتها الحَياةُ خبرةً على حينٍ تكون الأخرى صغيرةَ السِّنِّ جيَّاشةَ الوِجدان ساذَجةً سرْعان ما تقع في براثن الحبِّ ، وأشهرُهن كولومبينا التي ظهرت لأوَّل مَرَّةٍ عامَ ١٦٥٠ لتؤدِّيَ دور محبوبةِ أرليكينو الذي كان لا يَفْتأُ يقع صَريعَ الهوى وإن سبقه غيره دائمًا إلى الظَّفر بمن يُحبُّ . (صورة ٨١)

arpeggio (It.) (mus.) **أرپيج**

مَجْمُوعةٌ من النَّغمات المُتَوالية في اتِّجاهٍ

متينةً ، وأقام وزنًا للتَّجربة وللحـواسِّ الإنسانيَّة ، وأشاد — نتيجة لهذا — بالمحاكاة وأقرَّ دورَها في الفن معارِضًا أستاذَه أفلاطون الذي نظر للمحاكاة mimesis* بـازدراءٍ وذهب إلى أنَّها تزييفٌ للفنِّ مع اعترافه بوجودها حقيقةً مؤكَّدةً وظاهرةً فعليَّةً في عالم الفنِّ .

وكان للواقعيَّة الأرسطية أثرُها على الفنِّ المتأغرق فشقَّت سبيلَها إلى فنِّ العمارةِ وإلى الأعمدة الَّتي تميَّزت بالتِّيجان ذاتِ الطِّراز الكورنثيِّ Corinthian المُزدانة بصُفوفٍ محفورةٍ على هيئة أوراقِ الأكانثا مخالفةً بذلك زخرفة الطِّرازين الدُّوريِّ Doric والأيونيِّ Ionic القائمة على التَّجريد .

وقد عزَّز أرسطو التَّيار الواقعيَّ حين اكتشف أن الهدفَ من الفنِّ هو إمتاعُ المُشاهد وإثارةُ إعجابه ، وحدَّد لحظةَ المتعة بتعرُّف المُشاهد على حقيقة النَّمـوذج موضوعِ التَّقليد والمحاكاة . وأدَّى هذا الفهمُ الأرسطيُّ إلى تدعيمِ النَّزعة الطَّبيعيَّة في الفن عن غير قصد ، ذلك أن الفكرة الأرسطية تحصر المتعة في التَّعرُّف على النَّموذج موضوع العمل الفنِّيِّ دون ما نظر إلى حقيقته أو إلى جماله أو قبحه ، فلا فرق بين أن يكون موضوعُ المحاكاة ماردًا أو جيفة أو غيرَ ذلك مما هو دميم منفِّر ، وانتهت هذه الفلسفة إلى ابتداع مبرِّر لتصوير الحياة بكل ما تنطوي عليه من شائه وجميل . ولم يقتصر تطبيق الواقعيَّة على الإنسان فَحَسْبُ وإنَّما امتدَّ إلى الطبيعة ذاتِها ومشاهِدها المُصوَّرة وهو ما لم تألفه الفنون الإغريقية من قبلُ ، وغدت واقعيةُ المشاهد الخَلوية في الفُنون سِمةً لازمت الفنَّ السَّكندريَّ . وهكذا مضى الفنُّ الإغريقيُّ مُتَّبعًا نهجين متباينين هما الجمال المثاليُّ والواقعيَّة .

وحين نحَّى أرسطو عن الفكر اليونانيِّ طبيعتَه المجرَّدة تجرُّدًا مُطلَقًا وأعطى أهميَّةً للنَّزعة التَّجريبيَّة للحواسِّ أحلَّ التَّعبيرَ عن الشُّعور محلَّ تطبيق المبادئ العقلانيَّة العامَّة ، وبرهن على هذه المقولة بنظرية الكاتارسيس catharsis* أو التَّطهير النَّفسيِّ من خلال الفنِّ . ومن هنا ظهرت المفارقة التي جعلت من الفنِّ تعبيرًا عن الوِجْدان في نفس الوقت الذي هو فيه مُطهِّرٌ للوجدان .

عشرَ ، وهو يرجعُ أصلًا إلى الشّاعر بُودْلير والأديب تيوفيل غُوتييه ، ويتجلّى أثرُهُ واضحًا في إبداعيّاتِ أواخرِ القرن التاسعَ عشرَ بإنجلترا . وكان مُرادُ هذا الاتّجاه الرّدَّ على من كانوا يُسَمَّوْن بـ « الفلسطينيين القُدامى » *Philistines أي غير المستنيرين الذين لا يُلقونَ بالًا للثَّقافة أو للفنِّ أو للاعتبارات الجماليَّة والرُّوحية لاسْتِغْراقِهم في المادِّيّات وحُبِّ المال . ولم يعدْ لاتّجاهِ الفنِّ مِنْ أجْلِ الفنِّ شأنُه خلالَ القرن الحاليّ بعد أن ارتبطَ الفنُّ بالمسائل الاجتماعيَّة والسَّيكولوجيَّة وغيرها .

articles of Japanese craft see: **japonaiserie**

articulation *articulation f.* (arts) **التَّمَفْصُلُ**

تعبيرٌ فنّي عن الحركةِ المَفْصِليَّةِ حولَ المحاورِ التَّشريحيةِ لأطرافِ الجسمِ ، كالرُّكبةِ والرُّسْغِ والمِرْفَقِ .

art object see: **objet d'art**

aryballos **أرِيبالُوس ، قِنِّينةُ الطِّيب والدُّهون**
aryballos m. (arts)

آنيةٌ إغريقية تُستَخدمُ في ساحات الرِّياضة والبيوت ، وقد تُستخدم لِلشُّرْب وتكون على شكلِ القِدْرِ ، مُفَلْطَحَةً كالكرة بلا عُنُقٍ ولا قاعدةٍ ، واسعةَ الفُوَّهة أو ذات مِقبضٍ صغيرٍ قريبٍ من قمَّتِها .

The Ascension; **صُعُودُ المَسِيحِ ، الصُّعود**
Analepsis (Gk.); **Ascensio Domini** (Lat.)
L'Ascension (rel.)

ثَمَّةَ مصدران في العهد الجديد يَعْرِضان لِصُعُود المسيح أو انتهاءِ وجوده الجسديِّ على الأرض . يقول أوَّلُهما : « ورفعَ يديه وباركهم . وفيما هو يباركُهم انفرد عنهم وأُصْعِد إلى السَّماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدِّد المصدر الثَّاني هٰذه الواقعةَ بوضوح أشدَّ حين يقولُ : « ولمَّا قال هٰذا ارتفع وهم ينظرون . وأخذته سَحابةٌ عن أعينهم » (أعمال الرُّسل ١ : ٩) . وما من فنَّان من الفنَّانين العِظام لم يطْرُق هذا الموضوعَ الأثير ، ومن الأمثلة على ذلك لوحةُ الفنان رمبرانت *Rembrandt المحفوظةُ بمُتْحَف ميونخ .
(الصورتان ٥٢ ، ٥٣)

اغتصابًا فحملت منه . وعندما كشفت أرتيميس عن خطيئة كالّيستو طردتها من حاشيتها ، ثم ما لبثت هيرا زوجة زيوس أن حوّلتها إلى دُبٍّ بشع بعد أن علمت بمولد طفلها أركاس . كذلك ألقت أرتيميس حفنة من الماء على وجه أكتايون Actaeon * الذي اختلس النَّظر إليها وهي عاريةٌ تستحمُّ في جدول فحوَّلته إلى غزالٍ لم تكد كلاب الصَّيد تراه حتَّى أسرعت نَحْوَهُ ومزَّقَتْه .

وكان اعتداءُ أغامِمنون Agamemnon على غزالةٍ مقدَّسة لأرتيميس في أوليس التي تجمَّع عندها أسطول الإغريق عشيَّةَ إبحاره إلى طروادة سببًا في غضب أرتيميس ، ومنْعها السُّفُن من الحركة حتى قدَّم أغاممنون ابنته إيفيجينيا *Iphigenia قُربانًا ليُرْضيها ، غير أنَّها اختطفت إيفيجينيا من فوق المذبح ورفعتها إلى السماء لتكون كاهنةً لمعبدها ووضعت مكانها ظبيًا غريرًا ، فقد كانت أرتيميس — رغم قسْوتِها في عقاب من خالفَ القواعدَ التي أقرَّتها — رَقيقةَ القلب مع المحتاجينَ والمنكوبين .

وكانت دَيانا الرُّومانيَّة تُعبدُ قديمًا بالقرب من نيمي في مقاطعة أريسيا . وفي أجَمة بجِوار نيمي شيَّد ثيسيوس *Theseus معبدًا لديانا ، وكان كاهن هذا المعبد يُدْعى ركس Rex — أي ملك — وجرى العُرْف على أن يكون من الآبقين بعد أن يغتالَ من شغلَ مَنْصِبَه من قبلُ . ومن أجل هذا كان دومًا يحمل سلاحَه ليدفعَ عن نفسه شرَّ من يريد أن يغتصبَ المُلْكَ منه .

وتُصوَّرُ أرتيميس عادةً شابَّةً بارعة الحسن تنتعلُ حذاءً طويلًا وترتدي الخَيْتون القصيرَ إلى ما فوق ركبتَيْها وتحملُ قوسَها وجَعبةَ سهامِها ، ويصحبها عادةً وَعْلٌ أو أيُّ حَيوان آخرَ . (الصورتان ١١٥ ، ١١٦)

art for art's sake **الفَنُّ مِنْ أجْلِ الفَنِّ**
l'art pour l'art (arts)

اتجاهٌ يقضي بأن يكونَ جمالُ العملِ الفنِّيِّ منفصِلًا عن كُلِّ الارتباطاتِ دينيةً كانت أو سياسيَّةً أو اجتماعيَّةً أو خُلُقيَّةً أو غيرَها . وقد ظهر هذا الاتّجاهُ خلالَ القرن التاسع

الرَّئيسيّ بدلًا من خطِّ الأُورغانوم الواحد إلى جانب الصَّوت الرَّئيسيّ ، وهو الأسلوب ٱلّذي ازدهر في مُنتصَف القرن الثاني عشرَ .

ars compendiaria (Lat.) **المُوجَزُ في الفَنِّ**

ars nova (Lat.) **(new art)** (mus.) **الفَنُّ الجَديدُ**

فقدتِ الكَنيسة خلال القرن الرابعَ عشرَ سُلْطتَها المركزيَّة بعدَ الشِّقاق المذهبيِّ (١٣٧٨ - ١٤١٧) وأصبح إلى جانب البابا المقيم في روما بابا آخرُ بقيم في أڤينيون Avignon بفرنسا ممَّا أدّى إلى اقتلاع تقاليدِ العُصور الوُسْطى من كافَّة نواحي النَّشاط الدِّينيّ والاجتماعيِّ والفكريِّ والفنِّيِّ ، وبدأت كلُّ دولة تنمِّي ثقافتَها القوميَّة الخاصَّة وموسيقاها المطبوعةَ بطابعها المحلِّي حتى سَمَّى مؤرِّخو الموسيقى هذه الفترةَ بعصر « الفنِّ الجديد » الذي أخذ في الانتشار بفرنسا خلالَ النِّصف الأوَّل من القرنِ الرابعَ عشرَ ، ثمَّ انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا في النِّصف الثَّاني من القرن نفسِهِ . وصاحبت هذا « الفن الجديد » حركةٌ أدبيَّةٌ مشرِقةٌ أقطابُها دانتي Dante وبوكاشيو Boccaccio في إيطاليا وتشوصر Chaucer في إنجلترا ، كما واكبتها طَفرةٌ عُظْمى في فنِّ التَّصوير على يد جُوتُّو *Giotto بفلورنسا . وكانت أولى مستحدثات « الفنِّ الجديد » بفرنسا تحديدَ مناطقِ الأصْوات .

Artemis (Diana) *Artémis* **أرْتِيمِيس**
(myth.) [**دَيانا عند الرُّومان**]

هي ابنةُ زيوس *Zeus وليتو Leto (لاتونا Latona عِنْد الرُّومان) وشقيقةُ أپولُّو *Apollo التَّوأمُ ، وهي ربَّةُ الصَّيد العذراء ترعى الصَّيادين وَتَحْرُس الينابيعَ والقنواتِ وتقومُ على تنميةِ النَّبات وإخصابِ الحيوان . وهي ربَّةُ الأطفال والعذارى وتَشْغَلُ بين الإناثِ المكانَ الذي يشغلُه أپولُّو بين الذُّكور ، فهي مثلُه تحملُ القَوْسَ والسِّهام وتَعْشَق الموسيقى وتَشْفي المرضى ، وهي مثلُه لم تتزوجْ . وإلى جانب ذلك كانت ربَّةَ الحوريَّات تشاركهن الرَّقصَ وترأس جوقاتِهن وتعشق مساكنهن المنتشرةَ في الغابات ، وتعاقب بِقَسْوة أيَّ إخلالٍ بقوانينِ العفَّة . فحين وقع بصرُ الإله زيوس على الحورية كالّيستو تنكَّر في صورة أرتيميس ونالها

asceticism; ascetism *ascétisme m.* **الزُّهْد**
(cul.)

مذهبٌ أخلاقيٌّ أساسهُ التَّنزُّهُ عن اللَّذَّات الحسِّيَّة والأخذُ بالرِّياضاتِ الرُّوحيَّة لبلوغ درجاتِ الكمالِ .

Ashur (Assur) *Assur* (cul.) **أشور**

كانت أشور إقليمًا من أقاليم سومر Sumer* الأكَّدِيِّ خلالَ الألف الثالث والنِّصف الأول من الألف الثاني ق.م . ولقد كافح الأشوريون في إصرار كي يَحُولوا دونَ ذوبان كيانهم في الشَّخصيَّة الكنعانيَّة التي بسطت نفوذَها بالتَّدريج على بلادِ ما بينَ النَّهرين كلها . فحاولت أشور تحريرَ حضارتها من زعامة الجنوب فاستقلُّوا بآلهتهم واستخدموا التَّقويمَ الأشوريَّ دون غيرهِ وأطلقوا على الأعْوام أسماءَ كِبار رِجالات الدَّولة على وَفْق التَّقليد الأشوريِّ .

وورثت أشور حضارة سومر وأكَّد [انظر Akkadian empire] وارتَشف فنُّها من مناهل الفنِّ البابليِّ القديم ، وسرْعان ما نَهَجَ فنّانو الشَّمال النَّهْج نفسَهُ الذي انتهجه فنّانو الجنوب أو نهجًا قريبًا منه . غير أن الحَياتَيْن السِّياسية والاجتماعيَّة كانتا مختلفتين ، فقد انفرد بالسُّلطان حكامٌ عسكريُّون ولم يعد للكَهَنَة سلطان ؛ فَحَلَّ محلَّ الكاهن العالم على رأس الدولة قائدٌ عسكريٌّ أشوريٌّ استأثر بالحكم لنفسه ولجنسه أطلق عليه « الشار » وكان في الوقت نفسه زعيمًا دينيًّا ودُنيويًّا يَدينُ له الجميع بالطَّاعة خوفا من بطشه ، وأصبح الكاهن الأشوريُّ مُنَجِّمًا .

وهكذا جمع الشَّار كلَّ ما في الحكم المطلق من مساوئَ زَخرت بها السُّنون الطويلة التي سبقت ارتقاءَهُ العرشَ ، وعاش هؤلاء الملوك في عُزْلة عن الشَّعب بين النساء والخصيان والعبيد وحاشية من الضُّبَّاط والوزراء غارقينَ في اللَّهو والملذَّات ، فإذا هم يزدادون مع الأيام عُتُوًّا وجَبَرُوتًا تَطْرَب آذانهم لصرخات المعذَّبين وتقرُّ عيونهم برؤية الناس يُقْذَفُ بهم في النَّار أو في مَراجل الماء الحار ، وتطيب نفوسهم لمنظر السِّياط وهي تمزق الأجسام . وكان وراء هذا الإمعان في تعذيب المسالمين إمعانٌ آخر في تعذيب الأعْداء . هكذا اعتاد الأشوريُّون رؤية الدَّم المُراق وعاشوا يترقَّبون الموت في كل لحظة ، فإذا هم يحسُّون شبح الموت مخيِّما على كل شئونهم . وإذا ما هدأت المذابح قليلا وجد الشَّعب نفسه مسخَّرًا لمهمَّة واحدة هي بناء القصور الغليظة الجُدران ليعيشَ فيها الشار وزوجاته وحرسه وعبيده في مَأمنٍ من حرارة الشَّمس والغَزوات والثَّورات الداخليَّة .

وتعاقبَ على عرش الإمبراطوريَّة الأشوريَّة ١١٦ ملكًا على حين لم يَزِدْ عَددُ ملوكِ الأسرةِ المالكة في أور السُّومريّة على خمسة ثمَّ ولَّت ، وتعاقب على أسرة أكد أحَد عشر ملكًا . وساهمت أشور بنصيبٍ وافرٍ في حضارة ما بين النَّهرين ونشرتها خارجَ المِنْطقة بما لَها وما عليها ، حتى بات من المتعذَّر التَّمييز بين التماثيل التي يرجعُ عهدُها إلى سرجون الأكَّديّ وبين مثيلاتها المنحوتة في أشور ، فلم يكن ثمَّةَ ما يبرِّرُ مُقاومةَ سكَّان الشَّمال لسحر الحضارة المزدهرة في السهل . وقد أسَّس الملك شمش أداد الأول Shamshi Adad ، الذي امتد حكمه ٣٣ عاما ، إمبراطورية أشور التي تضمُّ دجلة والفرات وتفيض عن مجريهما ، غير أن سياسةَ التَّوسُّع هذه لم تحقق غايَتها دفعةً واحدةً ، فقد تصدَّى لها حمورابي وغيره وأخضعوا الأشوريِّين الذين استنامُوا إلى حين مُغْمضينَ عَيْنًا ومُبْصرين بالأخرى المشاكل الدَّوليَّة الدَّائرة من حولهم حتى أفادوا منها بمهارة وتحرَّروا في القرن ١٣ ق.م . ونَمَت دولتهم الفَتِيَّة التي صقلتها التَّجارِب فوق رقعة كالمثلَّث تنحصر بين نهر دجلة وبين رافده الزَّاب الأكبر . ونجح القادةُ الأشوريون في تأسيسِ جيشٍ لَجَبٍ محكم التَّنظيم متفوِّق المعدّات بلغ الخليج العربي وعيلامَ في الشرقِ وجبالَ أرمينيا في الشمالِ والبحر المتوسط وجزيرة قبرص في الغربِ وطيبة في مِصر وصَحراء العرب في الجنوب .

و لم يتحقَّق هٰذا التَّطوُّر على نَسَقٍ واحد بل في مرحلتين . بدأت أولاهما منذ القرن ١٣ ق.م حتى حَوالى عام ١٠٠٠ ق.م ، وبدأت ثانيتهما من عام ألف حتى تدمير العاصمةِ نينوى Nineveh في عام ٦١٢ ق.م . وقد استغرق التَّحرُّر المحلِّيُّ والإقليميُّ مُسْتَهَلَّ المرحلةِ الأولى قبل فترة شَنِّ الحملات العسكريَّة خارج ما بين النَّهرين ، ومن كبار ملوكها تيكولتي نينورتـا الأول Tikulti Ninurta (١٢٤٣ - ١٢٠٧ ق.م) الذي أوقع الهزيمة ببابل ، وتجلات بلاصر [ومعناه إتكالي أن الإله بِلْ ينصر Tiglathpileser] (١١١٢ - ١٠٧٤ ق.م) الذي سيَّر جُيوشه في كلِّ صوْب حتى أخضعَ ٤٠ أمةً فكان الذُّعرُ يسبقُ جَحافِلَه .

وشهدت المرحلةُ الثانيةُ استمرارَ السَّيطرة والتَّوسُّعِ بمزيد من الضَّراوةِ ، وتخصَّصَت في شَنِّ الغَزَواتِ مَجموعةٌ من الملوكِ بدأتْ بأشور ناصر بال [أي أشور اللهم انصر ابني الأكبر] Ashurnasirpal وتبعه شلمنصَّر الثالث [أي الإله شلمانو ينصر] Shalmaneser (٨٥٩ ق.م) ففتحَ دِمَشْقَ بعد أن قتَلَ ستةَ عشرَ ألفَ سوريّ في موقعة واحدة ، وسمورامات Sammuramat [أي مَحبوبة الاسم] وكانت قائدةً شُجاعةً ومدبِّرة حكيمة ومهندسة قديرة ، واستحالت بعد موْتها فيما يُقال أسطورة عُرِفَتْ باسم سميراميس .

ولقد تفرَّغتْ أشور تَمامًا للحُروب في المرحلةِ الثَّانية ونجحتْ في الاستيلاء على العالَمِ الشرقيِّ ومزَّقتْهُ وقضَتْ على جَوهره ، وحين ثار أهل بابل على الأشوريين بَرِمينَ بتلْك التَّبعِيَّة جهَّز لهم سناخريب Sannacherib [سن هو إلٰه القمر ، ومعنى الاسم إلٰه القمر يكثر أخواتي]جيشًا دمّر به بابل تدميرًا ، وانتهى سناخريب نفسُهُ نِهايةً بشعةً فقد قتله أبناؤُهُ وهو مستغرقٌ في صلاته ، ثم اختلفوا فيما بينهم فانتزع أسرحدون Esarhaddon [أي أشور أعطي أخًا] الحُكم لنفسه ، وكان يجمع بين الشدَّةِ والرَّحمةِ فردّ إلى بابل بعضًا مما فقدته . وتتابعت موجات الغزو فوصل جيش أسرحدون إلى منف بمصر وفتحها وعاد مُحَمَّلًا بالغنائم ، ثم تَوَغَّل خليفتُه أشور بانيبال Ashurbanipal [أي أشور اللّهم أكْثر من نسلِ ابني الأكبرِ] في الصَّعيد ودخل طيبة (٦٦٣ ق.م) ، ويُعَدُّ عصرهُ هو عصرَ أشور الذَّهبيّ .

ولا غنى عن الاحتفاظ بهذه الخلفية التاريخية ماثلةً في الذِّهن حتى يمكن تَفَهُّم الحضارة والفنِّ الأشوريِّين فكلاهما خاضعٌ ومرتبطٌ مباشرةً بكلِّ ما كان يدور في ساحة المعارك . ذلك أن الأشوريين كانوا أسبقَ شعوب المنطقة في الوصول إلى مَعْدِن الحديد

الخُروج إلى الطريق ، وعلى العاهِرِ والخادم أن تَظَلَّ سافِرةً وإلا عُوقِبت بالجَلْدِ وصَبِّ القارِ على رأسها . ولم تزد ثياب المحارب الأشوريّ على قميص لا يتدلّى تحت الركبتين إلا لجُنود الحرسِ ورُماةِ السِّهام وليس فيه من ضروب الزِّينة سوى حزامٍ عريضٍ عليه زخارفُ بسيطةٌ .

الدِّراما الأسْيَوِيّة **Asian drama** *théâtre m. asiatique* (drama)

انبثقت الدِّراما الأسيويَّة على غِرار الدِّراما الأوربِّيَّة من الطُّقوسِ والشَّعائر الدِّينيَّة وإن اتَّخذت في تطوُّرِها ونموِّها سبيلًا أخرى . وتَنْبني الدِّراما الأسيويَّة بصفة عامَّة على مفهوم السّانغيتا **sangita*** وهو امتزاج فنون الموسيقى والرَّقص والشِّعر في وَحْدة فنِّيَّة قائمةٍ بذاتها يتَّجهُ الاهتمامُ فيها نحو « الأداء » أكثرَ مما يتَّجهُ نحو جلاءِ المضمون الفكريِّ للموضوع . ومنذ أوغل الأزْمان اطَّرح الممثلون الأسيويُّون التمثيل المحاكي للواقع في سبيل التَّجريد والرَّمزيَّة . وعندما وفدت التَّأثيراتُ الغربيَّةُ خِلالَ القرن ١٩ لم تُنْتَهِ بتشرُّب المسرح الأسيويّ لها فحسب بل بِتَبَنِّيها وقطع صلته بتقاليده القوميَّة ، مما جعل أعمال المسرح الأسيويِّ الكلاسيكيِّ التي تُقَدَّم في أيّامنا هذه تقف بوصْفها تُراثا قوميًّا جنبًا إلى جنب مع التِّقنيّات المتطورة للدِّراما الحديثة المأخوذة عن المسرحِ الأوربّي وإنِ اصْطبغت بالعادات المحليَّة والذَّوْقِ القوميِّ .

Asklepios see: **Aesculapius**

أشوكا **Asoka** *Açoka* (rel.)

وطَّدت العقيدةُ البوذيَّة أقْدامَها في طُولِ بلاد الهند وعَرْضها خلالَ حياةِ مؤسِّسها « بوذا غوتاما » الَّذي ما كاد ينتقلُ إلى العالم الآخرِ حتَّى دبَّ الخلافُ بين تلامِذته على تأويل ما تركه بين أيديهم من نُصوصٍ وطُقوس ، وأخذوا يطمعون في أن تبعثَ إليهم السَّماء ببوذا آخرَ يعيدُ للبوذيَّة ألَقَها من جديد . وفي منتصَفِ القرن الثّالث ق.م اعتنق البوذيَّة ملكُ البِنجاب « أشوكا » العظيم (٢٦٤ - ٢٣٧ ق.م) الذي أُشرِب قلبه حبَّها فجدَّ وثابر وحاول الوُصولَ إلى مرتبةِ النيرڤانه **Nirvana** * وأخذ على عاتِقِهِ نشرَ

آخرُ يتّسمُ بالرِّفق والأناة ، إذ كانوا أوَّلَ مَنِ ابتدع ترحيلَ الأعداء من موطنِهم بدلًا من الإتيانِ عليهم . ومن المعروفِ أنهم هجَّروا قُرًى بأكملها ووطَّنوها في أماكنَ أخرى لها لغاتٌ وعباداتٌ غريبةٌ عنهم ، كما حدث من نقلِ سكان بعض المُدن السُّوريَّة أو الجماعات اليهوديَّة في شمال العراق ، ولعلَّ ما عزي إلى الأشوريِّين من قسوةٍ كان مَرْجِعُهُ في الأغلب الأعمِّ إلى ما ذُكِر عنهم في التَّوارة نتيجةً لما مُنِيَ به العبرانيُّون على أيديهم من تهجيرٍ ، وما في العلم أن قسوتَهُمْ تلك التي اشْتُهِروا بها لم تَتجاوزْ ما كان على أيدي أباطرة الرومان وجحافل المغول وغيرهم مما يزخَر به تاريخُ الغُزاة في كلِّ زمان ومكان .

وقد اختلفَ نوعُ المَلْبَس من الملوك والآلهة ورجالِ الدِّين والحاشية إلى عامَّة الناس ، فملابسُ الفئةِ الأولى عدا الحاشية تتكون من قميصٍ يتراوح بين القصَرِ والطُّول مُزَرْكش ومُطَرَّز بتكوينات زُخرفيَّةٍ تقليديَّةٍ ، فوقه قباء أو مِعْطَف مزركش يطولُ إلى ما تحتَ الرُّكبتين ، مفتوحٌ من أسفل ومن الأمام أو من الجانبين أو من جانبٍ واحدٍ ، وينتهي نسيجُهُ إلى أهدابٍ . وارتبط تصميمُ لِباس الرأس بالإِلٰه سن ربِّ القمر إذ كانوا يَرَوْن الهلال وكأنه وجهُ ثورٍ صغيرٍ ذي قرنين قويَّين ، ومن هنا عدُّوا القرون رمزًا للألوهيَّة ، هذا إلى ما فيه من بريق ، ومن ثَمَّ أصبح القرنان والبريق عنصرين أساسيَّين من عناصر الألوهية والملوكيَّة ، فاستعملوا الأحجارَ الكريمة والبرَّاقة والذهب في تَزْيين أَرْدِيَة الرأس والثياب . ولقد بدا التاج وهو لباس الملوك ، والعمامة وهي لِباس الكَهنة مُنْخَفِضَيْن ثم ازْدادا ارْتفاعًا واتَّخذا شكلًا مخروطيًّا ، ثم زُيِّنت العمامة بشرائطَ مُدَلّاةٍ ملوَّنةٍ لها مدلولات دينيَّة . ويقالُ إن المِظلَّة الملكيَّة كانتِ استكمالًا لمظاهر ملبسه ، فهي رمز للهيبة الملكيَّة والإلٰهيَّة ومن يتمتَّع بظلِّها إنما يتمتع بالحُظْوة عنده وبحمايته . وكانت ملابسُ الحاشية وقادة الجيش تحاكي ملابسَ ملوكهم غير أنها أقلُّ أُبَّهة . أما عن المرأة فتدلُّ الآثارُ الباقية على أن المجتمعَ الأشوريَّ لم يحفلْ بها كثيرًا لنَدْرةِ ظُهورها ، وكان على السَّيِّدةِ المتزوجة والفتاةِ التي تنتمي إلى أبٍ حُرٍّ أن تضع عَباءةً تسفر عن وجهها فقط عندَ

فعاشوا عصرَ الحديد بكل ما تحتويه هذه الكلمةُ من معنًى ، وكان هذا مما قسّى قلوبَهم وجعلهم جُفاةً غِلاظَ الأكباد فاتَّجهت كلُّ إرادتِهم إلى تحقيق الانتصارات بكل وسيلة . ولعلَّ أهَمَّ أسباب سُقوط الإمبراطورية الأشورية المترامية هو المشكلةُ البابليَّةُ التي عاشتْ صُداعًا دائما في رُؤوس حكّام أشورَ المتتابعينَ لم يسلم أحدٌ منهم من معاناة آثارها أو يحجم عن محاولة حلِّها ، غير أن أحدًا منهم لم يستطع وضعَ حَدٍّ لقلاقلها . وفي الوقت نفسه كان ملوكُ أشور شديدي الولع بحضارة بابل مستميتين في الاحتفاظ بجنُوب العراق مُصِرِّين على رَبْطِ بابل بعجلة أشور إذْ كانوا يؤمنون بأن بابل وأشور بلدٌ واحد يتكلَّم أغلبهم لُغة واحدة ، ويَدينونَ بدين واحد مما يُحَتِّم خضوعهما لحكومة مركزيَّة واحدة .

وقد فاق أشور بانيبال المثقَّف جميعَ الملوك في الاهتمام بالحضارة البابليَّة فأعاد بناء معابد جنوب العراق وأنشأ مكتبة في عاصمة ملكه « نينوى » لتُجمَع فيها نسخٌ من النصوص الموجودة في معابد الجنوب القديمة . وقد ساعد على سُقوط الإمبراطورية اتِّساعُ مساحتها مما أدَّى إلى صُعوبة الاتصال ، كما تعقَّدت مشكلَة النقْل وتحريك الجيوش وتموينها في بلاد وَعْرة نائية ، كما أنهكت الإمبراطوريةَ ثوراتُ المستَعمرات المتجدِّدة ، وتضاؤل عدد أفراد الجيش الأشوريِّ بالنسبة لتزايد مهامِّه وظهور الحاجة إلى جُنود مرتزقة من غير الأشوريِّين يقلُّون حماسة وولاء عن الأشوريِّين ، ثم الانقلابات العسكريَّة التي زَعْزعت أرْكان الإمبراطورية ، وظُهور مُشْكلة الأحقِّيَّة بولاية العهد واحتدامها حتى أدَّت إلى معارك طويلةٍ طاحنةٍ بين الإخْوَة . ومما أوْغَر صدورَ الشُّعوب المقهورة وأدّى إلى ثوراتِهم المتعددة قسوةُ القادة الأشوريين في معاملة أسراهم ورعايا مستعمراتهم ، فلقد عُزي إليهم أنهم كانوا يأتون على أسراهم قتلًا ويقطعون رؤوسَ الرِّجال منهم ويعلِّقونها على أسوار المدن أو ينزلون بهم ألوانًا من التعذيب ويبيعونهم عبيدًا . على أن بعض المؤرِّخين ذهب إلى أن أكثرَ ما ذُكر في الحوليات الأشورية عن ألوان التعذيب لم يكن إلا مبالغةً يقصد بها التَّخويفُ والتَّرهيبُ . فلقد كان إلى جوارِ جَبروتِهم وانغماسِهم في الملذّات جانبٌ

المحتضَرَ في أسىً مثيرٍ فترك أسدًا ينزف من حلقه بعد اختراق السَّهم جسده ، وصوَّر لَبُؤَة مُهْتاجة مكشِّرة عن أنيابها مبرزة مخالبها وهي تجرّ جسدها المشلول وراءها جرًّا بعد أن قَصَمَتِ الحِراب ظهرها . وما هوَّن الموت من بشاعة هذه الحيوانات الملقاة على ظُهورها وقد ارتخت قوائمها الغليظة .

وهكذا قدَّم الفنان الأشوري أنشودة تشدو بمباهج القوّة والغزو والانتصار ، ولم يَكُفّ عن ترديدها حتى حين ترك موضوعات الحرب والقَنْص ، فقد بعث في الرّائي الإحساسَ بأن الحيواناتِ الحارسةَ تستشعرُ وَحْدةً تبدو معها وكأنها حيواناتٌ طبيعيةٌ أشبهُ ما تكون في انفعالها بالكِباشِ المِصرية على الطَّريق المقدَّس .

كذلك لم يكتف النَّحّات الأشوريُّ بتثبيت رأس نَسْرٍ على مَنْكِبي رَجُلٍ ، أو رأس رجلٍ على جسد ثور ، بل جمع في جسد واحد بين مخالب الأسد وقوائم الثَّور وأجنحة النَّسر ورأس إنسان مُلْتَحٍ طويل الشعر يرتدي غِطاء رأس عاليًا ، وجعل هذا الحيوان الملفق من متنافرات في تناسق ينبض بالحياة ويؤدِّي وظيفةً رمزيَّةً حين يجمع في إيجازٍ بين الملامح المختلفة المعبِّرة عن القُوى الحيوانيَّة ، وقد جُعِلَ هذا الكائن الغريب بصفة عامة في شكل آدميٍّ على غِرار ما فعل الفن المِصريُّ .

وجنح الفنان الأشوريُّ إلى استخدام كثرة من الألوان القوية والعميقة ، إذ لعبت الألوان في حياة الأشوريين دَوْرًا هامًّا لارتباطها بمعتقدات خاصَّة ، فاللَّون الأحمر يتَّصل بالأمراض وطردِ الأرواح الشِّرِّيرة أو بالتَّأهُّبِ للانتقال إلى العالم السُّفليِّ ، بينما يرتبطُ الأبيضُ بالنَّقاء وكان يرتديه الملك في احتفالاته كما يرتديه الكَهَنةُ ، وكان يُصْنَعُ من الكتَّان .

والواقع أن العصر الأشوريَّ قد قدَّم النَّحت البارز على النَّحت المُجَسَّم حتى كادت التَّماثيل أن تكون مجرَّد أشكال أسطوانيّة . ودأب الأشوريون على الرَّبط بين الإلهِ والحيوان الرَّامز له ويصوِّرونه واقفًا فوقه في أكثر الأحيان .

وانْطَوَى الحفر الدقيق على الحجر على مَزيجٍ من الواقعيَّة والخيال الأسطوريّ ، فنرى القنَّاص يواجه الأسود ليقضي عليها حيث تُمَثِّل شرًّا لا بد من مَحْقِهِ ، فهي تنشر الفزع وكأنَّها ستمزِّقه ، ويصور الأيدي مُمْسِكةً بقوائمِ الحَيوانات أو قابضة على الأعْناق أو جاذبة الأوتار والأقواس ، ثم الأسنان وهي تنهش ، والمخالب وهي تخدش ، والدّماء وهي تسيل سوداء لَزِجَة ، غير أنه ترك الوجه البشريّ وحده جامدًا لا يعبّر عن انفعال داخلي ولا يشرق بذلك الإشعاع الذي يميز الوُجوه في الفنّ المِصريِّ القديم .

وقد صوَّر الفنَّان الأشوريُّ وَجْهَ الملك في الأغلب قاسيًا عابسًا لَهُ قَسَمات جامدة يعلو رأسه تاج ، ويبدو شعر رأسه ولحيته مُصَفَّفًا مُخَضَّبًا ، وقد أمسك بوحش هائج وراح يذبحه أو يخنقُه في هدوء . ولا ينسى الفنّان أن يرسم أدقَّ تفاصيل ثوبه في عناية ، فقد كان على الفنّان الأشوريّ أن يتملَّق سيده ويتقرَّب إليه بأن يُعنى بنقش أسلحته وزيِّه الحربيّ ويبرزه قويًّا جامِدَ الأحاسيس في المَعْركةِ أكبر حَجْمًا مِنْ أتباعه مُسَيْطِرًا بلا جَهْدٍ على الحَيوانِ الهائج .

كان الفنان الأشوريُّ مرغمًا على الخُضوع لهذا القهر الذي لم يسعه التَّخلُّص منه خلال ذلك العصر مُدْرِكًا حقيقة ما يدور حوله ، عالما بأن هذا هو نصيبه الوحيد من الحرِّيَّة . ولعله كان يحاول أن ينتقمَ لنفسِهِ حين استطاع أن يغالي في أناقةِ أبطاله وشجاعتِهم وزينتِهم وزركشةِ سروجهم كي يقضيَ على ملل المشاهد .

والحق أنه أبدع في تصوير ما كُلِّف به ، ويكفي أن نتأمَلَ كيف رأى الحيواناتِ والجيادَ النَّحيلةَ القوائمِ القَلقةَ الرُّؤوس الرَّائعةَ النَّظراتِ النَّابضةَ الخياشيم ، والكلاب المُزَمْجِـرة والأسود المتحفِّزة والطُّيور الضَّخمة التي تسقط من أعالي الأشجار مصابة بالسِّهام ، وفي هذا ما يجعله سابقًا لغيره في هذا المجال بالذّات ، فائقًا من تقدَّموه أو جاءوا بعده . ذلك أن الفنان الأشوريَّ قد فاجأ الحيوان وهو مُسْتَرْخٍ تحت أشجار النَّخيل الفجَّة الثمار واضعًا خَطمَه على قوائمه بعد ارتوائه بالدِّماء فصَوَّره أحسن تصوير ؛ وباغَت الحيوان في المعركةِ وهو يمزِّق أبدانًا ويَبْقُر بطونًا في فورة الجوع والغضب مُشَدِّدًا على فريسته في شراسة عمياء ووحشيَّة قاسية ، فصوّره منقضًّا بكلِّ ثِقلِهِ على الفريسة أو مشدود القامة مُنْبَسِطَ الأطراف منفرج المخالب ؛ كما صوَّر الحيوانَ تعاليمِ بوذا العمليّة وفي مُقَدِّمتها الاستقامة والأمانةُ في كسب العيش ، وأخذ يحفرُ الآبارَ لريِّ العَطْشَى ، ويغرس الأشجارَ لتُظِلَّ العابرين ، ويجمعُ الصَّدقاتِ لرعاية المحتاجين ، ويقيمُ المستشفياتِ للمرضى والحدائقَ العامَّة للجائلين ، كما شيَّد كثرةً من المعابد البوذيَّة وسيَّر الدُّعاةَ لنشر هٰذه الدِّيانة داخلَ إمبراطوريته وفيما جاورها وما وراءَها وبخاصَّةٍ إلى كشمير وسيلان والشَّام ومصرَ وأواسط آسيا والصِّين .

Assemblies of Al-Hariri see: Maqamat of Al-Hariri

Assur see: Ashur

Assyrian art *art m. assyrien* **الفَنُّ الأشُورِيّ**
(arts)

تميَّزت أعمال الفنّان الأشوريِّ بالواقعيَّة الأمر الذي يَعْكِس ارتباطه بالواقع الاجتماعيِّ النَّفسيِّ . ولما كان مجتمع الملوك الأشوريِّين قد عاش مشغولًا بمغامرات الحرب والقَنْص والبُطولات فقد حَوَّل الفنُّ الأشوريُّ جُدرانَ القُصور إلى لَوْحات تعبِّر عن أمجاد ملوكهم دون أن يلتفت إلى حياة الرَّعايا واهتماماتهم . فمجَّد الفنّانون الأشوريُّون مآثِرَ الحرب وزحْفَ الجُنود إلى معارك القتال ، وإذا تركوا مجال الحرب إلى مشاهد الطبيعة لم يصوِّروا من البحر إلا ضربات المجداف وهجمات سرطان البحر على صغار الأسماك . فلقد حُرِمَ الفنَّان الأشوريُّ من التَّأمل في أعماق نفسه لأنه عاش وَسط الحروب والغَزوات والدَّمار ورَبطَ نفسه بسادته يخدمهم دون إعْمال فكره ، يتبعهم في حملاتهم ويُلازمهم في تَعَقُّبهم حَيوانات الصيد ، فلم يبق له إلا أن يحكي أحداث حَياته المليئة بالتَّقلُّبات والقسوة في أسلوب يَشُوبُهُ العنفُ ، ونسيَ إخوانه من أبناء الشَّعب الأشوريِّ نَفْسِهِ فلم يَسْتَوْحِ حياتهم قطّ .

وقد تميَّز فَنُّ التَّصويرِ الأشوريُّ ببساطة مذهلة قد تبدو فيه الأطياف الظِّلِّيَّةُ silhouette* شبه مسطحة لا تظلّلها سِوى تمَوُّجات قليلة لتأكيد الشكل ، غير أنها تَنْبضُ بالحياة والحركةَ والقوَّة . وكان النَّحّات يتتبَّع بسنّ إزميلِهِ مسار الأعصاب في الأعضاء والأطراف ، ويُبْرِزُ العظام من الجلد حتّى تَبْدو

بما في أحْشائها من جنين ، وابتسم راضيًا عن حُسْن تَصَرُّفه مهنِّئًا نفسه . غير أن الجنين قفز من حَلْقِه إلى أمِّ رأسه فأصابه بصداع مُزْمِن حتى حلّ وقت اكتمال خلقته وأعضائه فتضاعف صداعه وأخذ يَجْأر بالصِّياح والشَّكوى . وحين عزَّ على ولده هيفايستوس Hephaestus * أن يرى أباه مُعَذَّبًا مكدَّر النَّفس لم يجد بُدًّا من أن يَشُجَّ رأسه بِمطْرَقة ليفتح بها ثُغْرَةً يَتَسرَّب منها الألم ، وإذا بغادة جميلة تَتَخطَّر خارجة من رأس أبيها بعد أن اسْتَحْوَذَت على كُلِّ ما بها من حكمة .

وحين أرادت أثينا أن تُطلِقَ اسمها على عاصمة اليونان تَصَدَّى لها پوزيدون Poseidon* إله البحار مُحْنِقًا ومصرًّا على أن يكون هو صاحب هذا الشَّرف . ولما احْتَدَمَ الخِلافُ بينهما انْعَقَد مجلس الآلهة لِيَفُضَّ الخُصومة المُضْطَرِمة وأصْدَرَ قراره بأن يأتي كلٌّ منهما عملًا خارقًا حتى يَتَسَنَّى له الفَصْلُ في النِّزاع . واندفع پوزيدون يُرْغِي وَيُزْبِد وضرب البحر بشَوْكته المهولة فانْشَقَّ مَوْجُهُ العاتي عن جَواد مفتول العضل مرفوع الهامة شامخ العُنُق يعدو كالإعصار . وتَبَسَّمَتْ أثينا الحكيمة في هدوء بعد أن انتظرت وتَمَهَّلت لِتَفوز بفرصة للمقارنة دون اندفاع أو تَهَوُّر ، ثم لمست الأرض بِخِفَّة فانطلقت منها نَبْتَتان رقيقتان ما زالتا تَنْموان حتَّى غَدَتا شجرتَيْ زيتون تَرْمُزان للسَّلام بينما يَرْمُزُ الجواد للقوَّة والبَطْش . وهكذا قَضَى الآلهة بإطْلاقِ اسمها على المدينة وعبدها الناس في كُلِّ مَكانٍ وأطلقوا عليها اسم « أثينا پالاس » أي العذراء القويَّة ، وقيلَ أيْضًا إنَّ پالاس كان اسْمًا لشابٍّ حاول اغتصابها غير أنها صرعتْهُ وسلخت جلده وجعلت منه إزارًا يحميها .

وكانت أثينا إلهة الحرب تُعْنَى بأدواتها ومعدَّاتها ومركباتها كما ابتكرت استخدام الخيل لجرِّها ، بل وتشارك في المعارك وتمنح الأبطال والمحاربين رعايتها ، كما عُنِيَتْ بالسُّفن الحربيَّة وعلَّمت أرغوس بناء السفينة الأولى «الأرغو» Argonautae* . واتَّصفت أثينا بشجاعة الذُّكور فلازمت هِرَقل في مهامِّه الشَّاقَّة . وثَمَّة اهتمامات أخرى لأثينا منها لَهْوها بالأدوات الموسيقيَّة ، ويُقالُ إنها اخترعت الأولوس أي المِزْمار المزدوج بعد أن اسْتَوْحَت أنغامه من رَفِيف الشَّجر المختلط

للبوذيَّة خلالَ هذه الحقبةِ أوجَه ، مما كان له أكبرُ الأثرِ ، فتوافد العديدُ من الفنانينَ والحِرفيِّينَ من كوريا والصِّين للمساعدةِ في تشييدِ وزخرفةِ المعابد المتعدِّدة التي حَرَصَ اليابانيُّون المُؤْمِنون على إقامتها . ولما كانت مُعْظَمُ هذه المعابد مشيَّدةً من الخَشَبِ فقد اندثرت جميعًا باستثناء « القاعةِ الذهبية بدير هوريوجي Horyuji » في نارا التي تُعَدُّ أقدمَ مبنًى خشبيٍّ في العالم أجْمع . ورغم أن معظمَ المعابدِ كانت مزيَّنة بالتَّصاويرِ أو تحتوي على صورٍ أو منحوتاتٍ للآلهةِ إلا أن الزَّمن قد عَصَفَ بأغلبها فيما عدا اللَّوحات الباقيةَ في دير هوريوجي فَوْقَ جدران معبد تاماموشي Tamamushi البوذيّ الشَّهير من القرنِ السَّادسِ حيث نشهد أقدمَ نماذج التَّصوير اليابانيّ في لَوْحات اللَّكّ lacquer* ذات الزَّخارِف الوفيرة ، وهي ذاتُ نكهةٍ هنديَّةٍ نافذة على غِرارِ تصاويرِ أسرةِ طان T'ang* الصِّينيَّة . وعلى الرَّغم من وُجود نقابات للمصوِّرين في ذلك العهد فليس ثَمَّةَ ما تبقَّى من أعمالِهم سوى بعضِ التَّعاليمِ البوذيَّة المزوَّدةِ بصورٍ إيضاحيَّة .

asymetrical **تكوينٌ غيرُ متماثِل ، مُتَجانِف**
asymétrique adj. (arts) **لا مُتَساوِق**

atalant see: **Osiric pillars**

ataraxia (Gk.) *ataraxie f.* (cul.) **أتاراكْسيا**
هي طُمأنينةُ النَّفس وسكينتُها . وهي عند الأبيقوريِّينَ حالةٌ لذيذة من الاتِّزان أو الخُلوّ من الهمِّ والألم والشَّواغل ، وهي تقابل الأپاثيا apathia* عِنْدَ الرُّواقيِّين .

atheism *athéisme m.* (rel.) **الإلْحادُ**
إنكارُ وُجودِ الله .

Athena **أثينا [منيرڤا عند الرُّومان]**
(Minerva) *Athéna (Minerva)* (myth.)
يُرْوَى أن زيوس Zeus* عندما وقع بصره على ميتيس المعروفة بالحكمة حَلَت في عينيه ودفعته شهوتُهُ الطَّاغية إلى مخدعها فَوَطِئَها فَحَمَلَتْ منه .

وحين عاد إلى رشده ساوَرَهُ الخوف من أن تنجب طِفْلًا يَرِثُ حكمةَ جَدِّه كرونوس Cronus* وجَدَّته غيا Gaea ، فالْتَهَمَ ميتيس

بين الحيوانات الوادعة . وقد عالج الفنّانُ الأشوريُّ هذه الفكرة وأعاد صياغتها أكثرَ من مرَّةٍ بأساليبَ مختلفة يَغلِبُ عليها طابَع الخيال ، وكان لمثل هذه المعارك معنًى رَمْزِيٌّ .

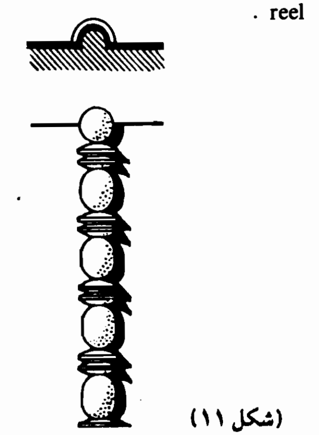
كذلك اسْتَخدمُوا العاج في الكثير من أعمالهم ونقشوه نقشًا خفيفَ البروز واتَّخذوا من لَوحات العاج زخارفَ لتزيين الأثاث والأسرَّة والعُرُوش .

(الصور ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩)

astragal *astragale m.* **حِلْيةٌ طَيلَسانيَّةٌ صَغيرةٌ ،**
(arch.) **خَيْزُرانة ، طَوْق**

١. حليةٌ معماريَّة حجريّة ذاتُ شكلٍ مُحدَّبٍ نصفِ دائريّ مزيَّنةٌ بأخاديدَ رأسيَّةٍ أو أُفقيَّةٍ أو مائلةٍ . (انظر torus)

٢. قالبٌ تلتفُّ به حِلْياتٌ من أنصاف دَوائرَ ناتئةٍ تتكوَّن من حبّاتٍ كحبّات العِقد ، وبينَ كُلِّ حبَّة وحبَّةٍ ما يحاكي البكرة bead and reel .



(شكل ١١)

Asuka period *période f.* **حِقْبَةُ أسوكا**
Asuka (cul.) **(٥٥٢ – ٦٤٥ م)**

مع دُخولِ البُوذيّةِ إلى اليابان في ٥٥٢ م ، بعد ألف عامٍ من وفاة ساكياموني [بوذا] Sakyamuni مؤسِّسِ البوذيةِ ، دخلت الأشكالُ الفنِّيَّةُ البسيطةُ الساذجة مثلُ فَخَّاريَّاتِ هانيوا Haniwa pottery* هي الأخرى في مرحلةِ تطوُّرٍ سريعٍ أفْضَى بها إلى حضارةٍ أشدَّ عمقًا وأوسعَ أُفقًا وأشدَّ تعقيدًا فكرًا وأسلوبًا . وهكذا كان الفنُّ اليابانيُّ المبكِّرُ هو إحْدَى ثمار تشرُّب الحضارةِ القوميَّة البسيطة بالثَّقافة البوذيَّة .

وتُعرف أولُ حِقبةٍ من حِقَبِ الفنِّ اليابانيِّ باسم حِقبةِ أسوكا حيث أقام البلاطُ الملكيُّ بالقرب من نارا Nara ، وقد بلغ الحماسُ

وتفنوت إلهةُ النّدى أوّلَ ما تولّدا منه . وعن شو وتفنوت تولّد غِبُ *Geb ونوت Nwt وهما الأرضُ والسَّماء . وعن غِبْ ونوت تولّد أوزير (أوزيريس) وإخوته .

أتُون **Aton** *Aton* (cul.)
see: **Akhenaten**

اللاّمقاميّة ، التحرُّر من المقاميّة **atonality** *atonalité f.* (mus.)

نظامٌ ثوريٌّ ابتكره الموسيقيُّ النّمساويُّ أرنولــــد شونبرغ Arnold *Schönberg (١٨٧٤ – ١٩٥١) لا يلتزمُ فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرُّومـانسيِّين أو حتـــى الانطباعيِّين والعصريِّين الذين يلتزمون بشيءٍ من المقاميَّة الواضحةِ المعالم . ولكي يتحلَّل من المقامية جعل خُطوطَه اللّحنيَّة تسير عَبْرَ مَسافاتٍ غيرِ متوافقة وغيرِ مألوفةٍ ، وَصاغ مُركّباتٍ هارمونيّة كثيرةَ التّنافرِ بَعيدةً كُلَّ البُعْدِ عن الهارمونيّةِ التّقليديَّة .

عَقيدةُ أتُون (التّوحيدُ) **Aton cult** **(monotheism)** *le culte atonien (monothéisme)* (rel.)

كان كهنةُ آمون أكثرَ النّاس إفادةً من الرّخاء الذي عاد على مصرَ على يدَيْ تحتمس الثالث ، وكادُوا يهجرون الدِّين للسِّياسة ، وإذا هم سياسيون أكثرُ منهم دينيُّون . وكاد الميدانُ الدِّينيُّ يخلو من رجالِهِ الّذين كان عليهم في ظِلّ تلك الإمبراطوريَّة المتراميةِ الأطرافِ أن

حربهم ضد زيوس *Zeus وإخوته ، فلمّا كُتِب النّصرُ لِزيوس نفاه إلى المغرب الأقصى وقضى بأن يَحمِلَ السَّموات فَوْقَ كَتِفَيْه . وبَقِيَ هناك إلى جانب قُطعان ماشيته والحديقةِ ذات التُّفاحات الذَّهبيَّة التي تحرسها بناته الهسبِريديس Hesperides ، حتَّى إذا أقبل عليه البطلُ پيرسيوس *Perseus طالبًا أن يستضيفَه خشِيَ أطلس أن يكونَ ضيفُه أحدَ أبناء زيوس الذي تنبّأ له العرّافُ يومًا بأنه سيسلبه تُفّاحاتِهِ ، فرفَضَ استضافته ممَّا أثار حَنَق پيرسيوس فأخرج رأسَ الغورغونه ميدوسا *Medusa التي كان يحملُها ، وما كاد بَصَرُ أطلس يقعُ عليها حتَّى تحوَّل إلى جَبَلٍ شامخٍ تستند عليه السَّماء .

Atmospheric perspective *perspective f. atmosphérique* (arts) **المَنْظورُ الفَراغيُّ ، المنظورُ اللّونيُّ**

هو ما تُستَخدَمُ فيه التّدرُّجاتُ اللّونيّةُ أو تغيُّر فيه درجةُ اللّونِ *value ، لتُبيِّنَ أثر المسافاتِ في الشَّكْلِ المُصوَّرِ فتبدو وكأنّها طبيعيَّةٌ مسافةً وجوًّا وضَوْءًا . ويُسَمَّى أيضًا المنظورَ اللّونيَّ colour perspective .

أتُوم **Atom** *Atoum* (rel.)

عزا المصريُّون القُدامى الكونَ كلَّهُ إلى خالقٍ واحد هو الإله أتوم ووَصفوهُ بالقِدَم ، وبأنّه لا أوّلَ له ، وإذا هُمْ يعتقدون أنَّ العالم متولّدٌ منه ، فكان شو Sho إلهُ الفضاء

بفحيحِ الأفاعي ، ثم ما لَبِثَتْ أن كفرت به حين اكتشفت أنه يجعل وجهها مُكوَّرا حين تنفخ فيه فألْقَتْ به من حالق .

واهتمت أثينا بالحياة في أوقات السِّلم ، فهي إلهة متناقضَة تثير الحروب ثم تهتمُّ بالتّدبير المنزليّ ونَحْتِ التماثيل وفِلاحة البَساتين . ولقد صوَّرها الإغريق غادةً فارعةَ الطُّول تَلْتفُّ في ثوب فَضْفاض مُنْسَدِل حتى قدميها ، تغطي صدرها عادةً بِدِرْع نقشت عليه صورة الغورغونه Gorgon * ، وعلى رأسها خُوْذَة وتمسك بالرُّمح بإحدى يديها ورمز النَّصر بالأخرى . (صورة ٦٠)

أثينا پارْثِينُوس **Athena Parthenos** *Athéna Parthénos* (arts) « **الرَّبَّة العذراء** »

يُعدُّ تِمْثال أثينا پارثينوس الذي اختفى منذ أمَدٍ بعيد ، ثم صِيغَتْ منه بضْعةُ نماذجَ في عهدٍ لاحق هو العملَ الفنِّيَّ الوحيد الذي ثبت عن يقين أن الفنان فيدياس *Phidias قد أنجزه بنفسه لمعبد الپارثينون .

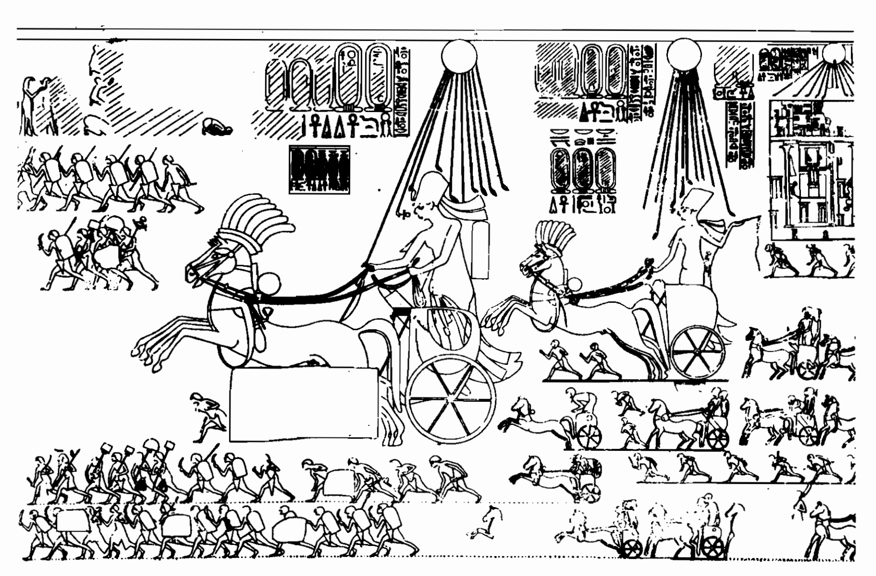
ولم يكن التّمثال كتلةً واحدةً من الخشب بل عدَّة كتلٍ منحوتةٍ تغلّف هيكلَ التِّمثال ، وتشي طريقةُ تركيبِ وتثبيتِ رَقائقِ الذَّهب والعاج chreselephantine على الخشب بمهارة الصُّنّاع ودِقّتِهم الفائِقَة . وقَدْ كُفِّتَتْ مُقَلُ الأعْيُن بالأحجار الكريمة ، وزيَّنت فرشاة الفنّان بالألوان تُرس أثينا الخشبيّ من الدّاخل بمشهدٍ يمثل صراع الآلهة ضدَّ العَمالقة *gigantomachy ، كما رُصِّع السَّطحُ الخارجيُّ للتُّرس بنُقوش من الذَّهب الخالص تُمثِّل هُجومَ الأمازونات *Amazones على الأكروپول *Acropolis . (صورة ٦١)

أثينا پْرُوماخُوس **Athena Promachos** *Athéna Promachos* (arts)

هو تِمْثال الرَّبَّة أثينا « البطلةِ المحاربةِ » الذي قيلَ إنَّ المثّال فيدياس *Phidias قد صبَّه من الدُّروع البرونزيَّة التي كان يحملُها أعداءُ بلاده من الفُرْس المهزومين ، وقيل أيضًا إن رُمْحَها البرّاقَ كان يُرْشِدُ بِوَميضِهِ البحّارةَ القادمينَ عَبْرَ البحر إلى أثينا .

أطْلَس **Atlas** *Atlas* (myth.)

انضمَّ أطلس إلى التيتان *Titans في



أسرة أخناتن تخرج من القصر إلى المعبد وهي تقود عرباتها بنفسها . على الجدار الشرقي من مقبرة بانحسي (الزنجي) بتلّ العمارنة . (شكل ١٢)

بلا سقوف لم يُعرَف بَعْدُ الغرضُ منها على وجه التَّحديد : هل كانت مخازنَ أم مساكنَ للكَهَنةِ ؟ وعلى أيَّة حال فقد ضاعتْ معالمُ المعبدِ نتيجةَ تَخْريبِهِ إثر نهايةِ الانشقاق الدِّينيّ .

ويختلفُ المعبدُ الشمسيُّ الأتونيُّ عن معبدِ الدَّولةِ القديمةِ الشَّمسيِّ بعدم وُجودِ أثرٍ لمسلَّةٍ كبيرةٍ أو لِتِمْثال يُجَسِّدُ المَلكَ ، وهو ما يُؤَكِّد الطَّابَعَ الرُّوحانيَّ الخالص لعبادة أتُون .

(الأشكال ١٢ ، ١٣ ، ١٤)

الفِناءُ ، أَتْرِيُوم **atrium** (Lat.) (arch.)

١ . الصَّحنُ الدَّاخليُّ في الدُّور الرُّومانيَّةِ ، وكان يُترَك غيرَ مسقوفٍ عادةً .

٢ . الفِناءُ المكشوفُ خلالَ العصر المسيحيِّ المبكِّر والعُصور الوُسْطى الذي يتصدَّر الكَنيسةَ ، وعادةً ما يكونُ مربَّعًا محاطًا بالأعمدة .

أُسْلوبُ التَّناوُل ، الدَّفقة الموسيقيَّة **attack**
attaque f. (mus. & blt.)

١ . أسلوبُ التَّناول في الباليه هُو طريقةُ تقديم الرَّقصة ، وتَنْبَني عادةً على ما يَسْبق تأديةَ الخُطواتِ من فكرٍ وتدبُّرٍ وتأمُّلٍ .

٢ . الدَّفقة الموسيقيَّة وهي العَزفةُ المباغتةُ في عُنفٍ وحرارةٍ ولا سيما في البداية .

أتَّالُوس الأوَّل **Attalos I** *Attalos I (Attale)* (cul.)
(٢٤١ - ١٩٧ ق.م)

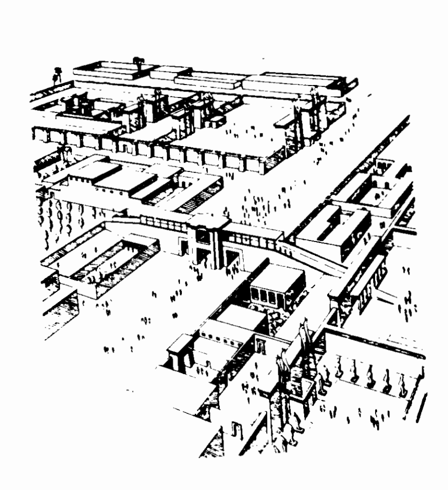
خلَّد أتالوس Attalos العظيم ملك پرغامون **Pergamon*** بآسيا الصُّغرى انتصاره على قبائل الغال Gauls الغربية التي اكتسحت ما في طريقها من أوربا عبر البسفور والدردنيل إلى المنطقة الواقعة شمال پرغامون . ومن هذا الإقليم الذي سُمِّي « غالاطيا » باسمهم ظلَّ الغال يهدِّدون المُدن اليونانيَّة في الجَنوبِ تَهْديدًا مستمرًّا . وبينما لجأ أسْلافُ أتالوس الأوَّل لاتِّقاءِ شرِّهم إلى دفع الجزية لهم ، أبى هذا المَلِكُ الإذعانَ لهذه الوسيلة ، وجرَّد عليهم جيشًا جرَّارًا وأسفرت المعركةُ عن نَصْرٍ حاسمٍ أبعد الغال جيلًا كاملًا ، ومن ثمَّ أطلق النَّاسُ على أتالوس اسمَ المنقِذ « سوتر » عن جدارةٍ .

وإذ كانت پرغامون تُشارِكُ أثينا في عبادة حاميتها وراعيتها حملت مزهوّة اسمَ « أثينا

الشَّمسيِّ solar temple* الذي خلَّفته الدَّولةُ القديمةُ . وعُثِرَ في تلِّ العَمارنة على أطْلالِ معبدَيْن للعقيدة الأتونيَّة تَفْصِلُ بينهما مسافة ثلاثمئةِ متر ، يتميَّزان بطابع مشترك هو أنهما مَكْشوفان للسَّماء والشَّمس كي تنتشرَ في كلِّ مكان ، إذ هي القوَّة التي تَهَبُ كلَّ الكائناتِ الحياةَ ، كما قد تُركَتْ فُتحات داخل العَتَبِ التي تَعْلُو الأبْوابَ لتتخلَّلها أشعةُ الشَّمس . ولم يعد المعبدُ في نظر أخناتن مَقَرَّ الإله بل أصبح المكانَ الَّذي تَرْقَى منه الصَّلوات إلى الإله الواحد ، الذي في السَّماءِ مكانُه .

وكذلك لم تعد الإضاءةُ في المعبد تتفاوت من ضوءِ نهارٍ مشرق إلى عَتَمةِ بَهْو الأعمدةِ إلى ظلامٍ دامس في قُدْسِ الأقْداس حيث سرُّ الإلَهِ ، إذ وضع أخناتُن تصميمًا آخرَ على النَّقيض من الأوَّل أساسهُ الانتقال من ضوء النهار خارجَ المعبدِ إلى نورهِ السَّاطعِ الغامر داخلَه دون فُرْجَة بين هذا وذاك . وعَمَّت المقاصيرُ غيرُ المسقوفة التي كانت مُخَصَّصة لِعبادة الشَّمس والتي كانَتْ مَقْصورةً على بعض المعابد الجنائزيَّة ثُمَّ استحالت في عهد أمنحتپ الرابع إلى معابدَ كاملةٍ .

ويتكون المعبدُ الأتونيّ الشَّمسيُّ أساسًا من سُورٍ خارجيٍّ يضمُّ عدة أَفْنِيَةٍ تفصلها صُروح ، زُوِّد الصَّرحُ الأولُ منها بخمسِ ساريات للأعلامِ بدلًا من السَّارياتِ الأربعِ التي يحملُها الصرحُ الآمونيُّ . ويتوسَّط كلَّ فِناءٍ طريقٌ تَحُفُّ به من الجانبين صفوفٌ من موائدِ القربانِ ، باستثناء الفِنائين الأخِيْرَيْن فيتوسَّطهما مِحْرابٌ تحيطُ به حجراتٌ



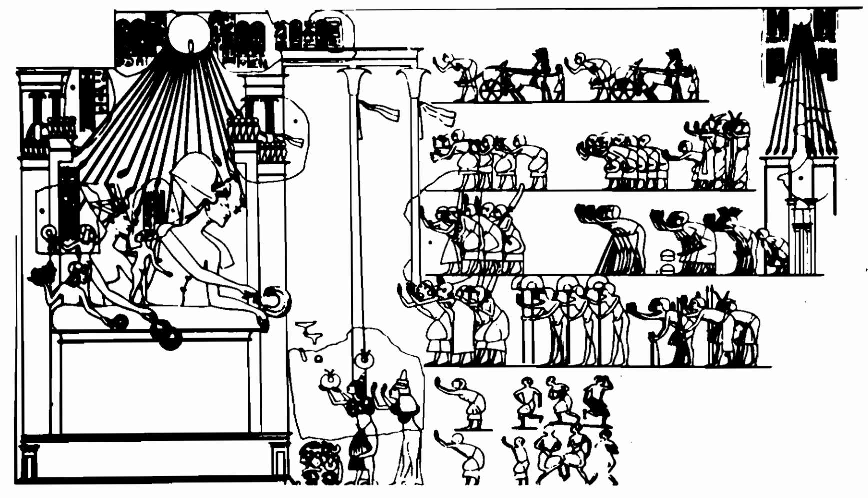
قلب مدينة تل العمارنة : كان بين القصر الملكي الذي يقع إلى اليمين ومقر الحكم الذي يقع إلى اليسار ممر مسقوف مرتفع عن سطح الأرض يعبره الملك (شكل ١٣)

يجمعوا النَّاسَ على عقيدةٍ جامِعةٍ ولا يتركوهم في بَلْبلةٍ واخْتِلافٍ كلٌّ كما يهوى . وهٰذا ما هيَّأ لثورةٍ دينيَّةٍ وجعل أمنحتپ الرَّابع أو أخناتُن يُحلُّ عبادةَ أتون القائمةَ على التَّوحيد محلَّ عِبادةِ آمون ، وأن ينقل عاصمتَه إلى تَلِّ العَمارنة . غيرَ أن هٰذه العقيدة لم تَعِشْ أكثرَ من عشرينَ عامًا أعادَ بعدَها توت عنخ آمون عبادةَ آمون واتَّخذ طيبةَ عاصمةً من جديد .

(انظر Akhnaten)

مَعْبَدُ أتون بتَلِّ العَمارنة **Aton Temple**
Temple m. d'Aton (arts)

أحيا انشقاق أخناتُن الدِّينيّ شَكْلَ المعبد



أخناتن يطل من إحدى الشرفات على الجمهور ويوزع عليهم هداياه من أوسمة وقلادات ذهبية (شكل ١٤)

والمصوِّرين والمثَّالين والموسيقيين الَّذين يقدِّمون أعمالًا تجريبيَّةً مغايرةً للتَّقاليد السَّابقة عليهم . ويَنْطَبِقُ المُصْطَلَحُ أيضًا على هٰذهِ الأعمالِ ذاتِها .

avant-projet *m.* **التَّصْميمُ التَّمهيديُّ**
(preliminary scheme; rough draft)(arts)

الصِّياغةُ المَبدئيَّة لِعَمَلٍ فَنِّيٍّ كَبيرٍ عَلى صورةٍ عامَّة دونَ تَفْصيلٍ . (انظر sketch)

avatar *avatar m.* (rel.) **أڤاتار**

هو تَقمُّص الإله لشخصيَّة أُخرى وَفْقَ الميثولوجيَّة الهِنْديَّة ، فثَمَّةَ عشرُ شخصياتٍ معروفةٍ يتقمَّصُها الإله ڤشنو Vishnu* تدور حولَها موضوعاتُ القصائد الشِّعريَّة القُدْسيَّة puranas وهي : السَّمكةُ والسُّلحفاةُ والخِنزيرُ البرِّيُّ والأبناءُ الأربعةُ للملك دازاراثا Dasaratha [رامه Rama* ولاكشمانا Lakshmana وبهاراتا (باراتا) Bharata وساتروغنا Satrughna] وهم المتصدُّون للمخلوق الوحشيِّ الذي عاث في الأرض فسادًا ثمَّ كريشنه Krishna * [وهو أكثرُ موضوعات ملحمة مهابهاراته Mahabharata * شُيوعًا] ، وبوذا ، وأخيرًا كالكي Kalki في زمانٍ لم يَحِن بعدُ أوانُه .

(صورة ١١٣)

Ave Maria (Lat.) (mus.) **آڤي ماريا ، السَّلامُ لكِ يامَرْيَمُ ، السَّلامُ المَرْيَميّ**

مَطْلَع صلاة لِلْعَذْراء في كنيسة روما الكاثوليكيَّة استقت عُنوانَها من تلك العبارة الاستهلاليَّة التي هي في الأصل تحيَّةُ الملاك جبرائيل للسَّيِّدة العذراء عندما أنبأها بأنها ستكون أمًّا لِلْمَسيح المخلِّص [لوقا ١ : ٢٨] . وقد قدَّم كلٌّ من شوبيرت Schubert* وغونو Gounod وغيرهما إعدادًا موسيقيًّا أخَّاذًا لهذه الصَّلاة .

Avesta **الأَوِسْتا [الأبستاق بالعربية]**
Avesta (rel.)

هي كتابُ زردشت المقدَّس وَيُسمَّى شرحُهُ زند أوستا ، وقيلَ إنَّهُ يُمَثِّل واحِدًا وعشرين نُسُكًا لم يبقَ منها غيرُ نُسْكٍ كاملٍ وبضع آياتٍ متفرِّقةٍ . وكانت اللُّغةُ البهلويَّةُ هي

المَسْرَحيِّ أو لِلْبَثِّ الإذاعيِّ أو للتَّسْجيل السِّينمائيّ .

August *août m.* (cul.) **أُغُسْطُس**

شهرٌ من شهور السَّنة الإفرنجيَّة واسمه مُشتقٌّ من اسمِ الإمبراطور قَيْصر أُغسطس الرُّومانيِّ Caesar Augustus .

aureole *auréole f.* (arts) **الهالةُ النُّورانيَّة التَّامَّةُ**

كانت تَعْني الإشعاعَ الذي يَنْبَثِقُ من الجِسْمِ الآدميِّ وَيحيطُ بهِ كُلِّه لا الرَّأْسِ وَحْدَهُ . وكانت هذهِ الهالة الكامِلة رَمْزًا للألوهيَّة وكانت للمسيح وَحْده ، ولا سيَّما في تصاوير « تَجلِّي المَسيح » Transfiguration* ، وكذا للسَّيِّدة العَذْراء .

Aurota; Aurore see: Eos

author-choreographer ، *choréauteur m.* (blt.) **مؤلِّف الرَّقصات ، مُصَمِّمُ الرَّقصات**

تعبيرٌ نحَته الفنان سيرج ليفار استخدمَه بديلًا عن لَفْظةِ chorégraphe حينَ أحسَّ أنَّها باتت تَحْتَمِلُ العَديدَ من المَعاني .

avant-garde *f.*(Fr.) **(vanguard)** (arts) **فنَّانو الطَّليعة**

هُمُ الأدباءُ والفنَّانون من المِعماريِّين

(شكل ١٥)

الثانية » واشتهر مليكها بأنه زعيمُ الهيلينستية السِّياسيُّ والثقافيُّ وقاهرُ البَرابِرة . ولم يقنع أتالوس بإضفاء الشُّهْرة على مدينته فَحَسْبُ فأهْدى بَعْضَ التُّحف الفنِّيَّة إلى المراكز اليونانيَّة الأُخرى وخاصَّةً أثينا التي آثَرها بتشييد ما يخلِّد الانتصاراتِ اليونانية الأربعة العُظْمى : وهي انتصار الآلهة على العَمالقة ، والإغريق القدامى على الأمازونات ، والأثينيُّون خلالَ القرن الخامس على الفُرْس وانتصارُهُ هو على الغاليين . وهكذا رَبَطَ مملكَتَهُ بِرِباطٍ وَثيق بالحضارة اليونانيَّة المُمْعِنة في القِدَمِ .

وينطوي الطِّرازُ البرغاميُّ على فترتينِ هما مَدْرستا برغامون الأولى والثَّانية ، وإذ لم تكن الفترة التي تفصل بين المدرستين تتجاوز نصفَ قرنٍ فمنَ الجائزِ أن يكونَ بعضُ المثَّالينَ قد اشتركوا في مشروعاتِ كُلٍّ من المدرستين . والظَّاهرةُ التي تلفت الانتباهَ عند تأمُّل الذَّوق السَّائد في الفترةِ الأولى هي أن صُوَر الضحايا التُّعساء وحدَها هي التي تكاد تكون صورًا مطابقةً للواقع ، وهو مالم يُراعَ في تصوير المنتصرين البرغاميِّين المزهوِّينَ ، وكانت كافَّة تماثيل هذه المرحلة مثالًا صادقًا للعاطفة والواقعيَّة المتأغرقة . على أن الموضوعاتِ الدَّمويَّةَ لم تكن على الدَّوام هي المَوْضوعاتِ الأثيرةَ عند فنَّاني هذه الفترة فما أكثرَ ما انْعَطَفوا نَحْوَ المَوْضوعات التي تُشيعُ المَرَحَ وتخفِّفُ من قَتامةِ الحياةِ .

(صورة ٦٢)

attitude **أتِّيتود ، وَضْعٌ هِرْمِسيّ**
attitude f. (blt.)

وضعٌ اقتبسه كارلو بلازيس Blasis الرَّاقصُ الإيطاليُّ ومُصَمِّمُ الرَّقصات (١٧٩٧ - ١٨٧٨) عن تِمثال هرمس الذي نحَته جوڤاني دابولونيا (١٥٢٤ - ١٦٠٨) يعتمِدُ فيه الجسمُ على إحدى السَّاقين بينا تكونُ السَّاقُ الأُخرى مرفوعةً أقصى ما تكون إلى الوراء ، والرُّكبة أعلى ما تكون ، والقدم دونها .

(شكل ١٥)

auditorium *auditorium m.* **قاعةُ الاسْتِماع**
(mus.)

قاعةٌ مخصَّصةٌ للاستماعِ الموسيقيِّ أو

لُغَةَ الفُرسِ في العهد الساسانيِّ وتولَّى الزَّنْد شرحَ الأبسْتاق باللُّغة البهلويَّة . وقد نادى زردشت في هذا الكتابِ بأنَّ الخَيْرَ منبعُ النُّور خالقُ كلِّ ما هو نافعٌ مُفيدٌ ، وأنَّ الشَّـرَّ مصدرُ الظُّلمة خالقُ كل ما هُوَ ضارٌّ مؤذٍ ، وأنَّ الحربَ سِجالٌ بين الخير والشَّـرِّ ، وأن النَّصرَ معقودٌ للخير في النِّهاية ، وأنَّ النّاسَ قُلَّبٌ منهم مَنْ يُؤْثِرُ الخيرَ ومنهم مَنْ يُعَضِّدُ الشَّـرَّ . ولذلك فالصِّراعُ لا يقوم بين إلٰهي الخير والشَّـرِّ بقدر ما يقومُ بين أتباعِ كلٍّ منهما ، وأنَّ للإنسان حياةً دُنيويَّةً وأخرى بعدَ الموتِ تتوقَّفُ على سُلوكِهِ في حياته الدُّنْيويَّة .

فَنُّ الأزتيك **Aztec art** ***art m. aztéque*** **(arts)**

كان الأزتيك [أُثتيك] قَبيلة بَدويَّة هَمجيَّة صَغيرةَ العَدد من الهنود الحُمْر ذاتَ نَزْعة حَرْبيَّة وبَأْس شَديدٍ ، وكانوا يَقْطنون بِقاعَ الشَّمال بالمكسيك ، وقد شيَّـدوا عاصِمَتَهم في وادي المكسيك ١٣٢٥ م عند تينوتشتيتلان [مدينة مكسيكو الحديثة] وأصبحوا سادة المِنْطَقة . ومن هذه البِداية المُتَواضِعة تَمَخَّضت دَوْلة الأزتيك عن إمْبراطُوريَّة عُظْمى ذاتِ أُبَّهة وَجَلال ضَمَّت مُعْظَم المكسيك . وقد تمَّ هذا خِلالَ ما لا يعدو قَرْنَيْن ، غير أنَّها لم تبْلُغ ذَرْوَة مَجْدها السِّياسيِّ والحَضاريِّ إلا في العَصر الذي كان بين اعْتِـلاء زَعيمهـا إتزكواتـل Itzcóatl ١٤٢٩ م السُّلطة وبين وُصول الغُزاة الإسْبان بقيادة كورتيز ١٥١٩ م ، وبهذا كانت آخر إمبراطوريَّات الهُنود الحُمْر .

وكانوا في حياتِهم الدِّينيَّة بنفس درجة العُنْف التي كانوا عليها في حياتهم العسكريَّة ، الأمْرُ الذي تمثَّل في تقديمهم الذَّبائحَ البشريةَ قُرْبانًا ؛ إذ كانوا يؤمنون بأنه ما دامت الآلهة يضحُّون بأنفسهم لخلق الإنسان فإنَّ الإنسان ملزمٌ بسَدَادِ دَيْنِ الآلهة عن طريق إمدادها بالغذاء وهو دَمُ البَشرِ . وقد تطلَّبت هذه الطُّقوس تشييدَ معابدَ رائعة الفَخامةِ فَضْلًا عن ثيابٍ وَمُلْحقاتٍ بالغةِ الجَلالِ .

وقد استمرَّ بِنَاءُ المعابد الهَرميَّة الَّتي يُحيطُ بقواعِدِها صفٌّ من الحيَّات الحجريَّة ذاتِ الرِّيش plumed serpents الَّتي اتَّخذوا منها آلهة . ومن بين آلهتهم أيضا زيبي Xipe إلٰهُ الخُصوبة . وكان الكاهنُ المكلَّفُ بتقديم الأضْحية البشريَّة إلى زيبي يسلخُ جلدَها عن جَسدِها ثم يَكْتسي بهذا الجلد مثل الإله الذي يكتسي هو الآخرُ بالخضرةِ كلَّ ربيعٍ .

وقد تفوَّق الأزتيك عن غيرهم من الهنودِ الحُمْرِ بضخامة تماثيلهم ، وإذا قارنَّا الأزتيك بالمايا (انظر Maya art) الذين أخضعوا مُسطَّحاتِهم المنحوتة لمتطلباتِ الفنِّ المِعْماريِّ نجد الأزتيك قد تناولوا النَّحتَ بِوَصْفِهِ شَكْلًا مُسْتقلًّا ذا أبْعادٍ وأضْفوا عليه مقاصدَ معبِّرةً ما بَرِحَتْ تستهوينا حتى اليومِ ، وهو ما نلمِسُهُ في تماثيل « كُوَاتْلِيكُوي » coatlicue أي السَّيدة ذاتِ مئزر الثَّعابين إلهة الأرض ، وهو كتلةٌ ضخمةٌ من الحجر مُشكَّلةٌ من قِطاعاتٍ قائمةِ الزَّوايا نُقِشَتْ عليها بالحفرِ الشَّديدِ والخفيفِ البروزِ حَيَّات متداخلةً تشكِّل المئزر . وثَمَّةَ عِقْدٌ مشكَّلٌ من الأيدي والقلوب تتدلَّى منه جُمجمةٌ على حينِ تبدو القدمان واليدان بمخالبَ ، وكلها تَرْمُزُ إلى الموت الفدائيِّ في سَبيلِ الإنسان . وتجمع هذه الإلهة بين الوحشيَّةِ والرِّقَّةِ لأن الأزتيك كانوا يعتقدون أن الحياةَ الجديدةَ تنبع من القوةِ التَّدميريَّة ، وهي فكرة شبيهةٌ بتلك المُقْترنة بالإلٰهِ الهنديِّ الرَّاقصِ شِيفَه Shiva* .

B

ba *ba* (rel.) **بــا**

انْتَهى المصريون القُدماءُ إلى الاعتقاد بأن جسم الإنسان من ظاهرٍ وباطنٍ ، وأن الظَّاهرَ هو الجِسمُ ، وأما باطنه فَقلبٌ — أي عقل — وَنَفْسٌ وبهما حَركةُ الإنسان . ورَمَزوا للنَّفس والعَقْل بطائرٍ له رأسُ إنسانٍ وذراعانِ — نرى صُورتَه على القبور وفي توابيتِ الموتى — يُظِلُّ المُومْياءَ مادًّا لها بإحدى يديه شِراعًا مَنْشورًا ، وهو الرَّمزُ المصريُّ القديمُ للهواء أو النَّفَسِ ، ومادًّا بيده الأخرى شارةً هيروغليفية ترمز إلى الحياةِ .

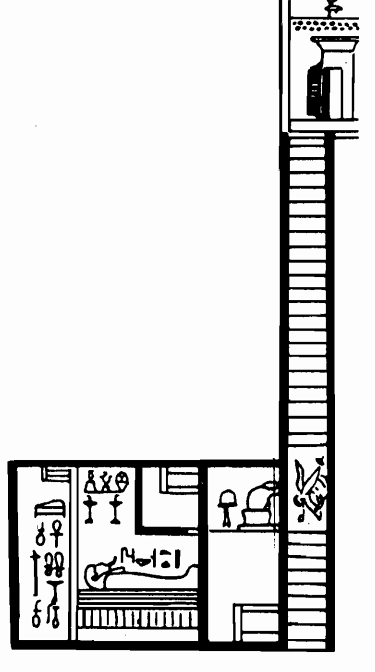
وكانوا يسمون هذا الطَّائرَ الذي لايظْهرُ إلا عند موتِ الإنسان « با » . وكان المصريون يعتقدون أن الإنسان يبقى بَعْدَ موتِهِ على صُورتِهِ الجِسْميَّة التي كان عليها في الدُّنيا . ومن أجلِ هذا صَوَّروه في الصُّوَرِ الجنائزيَّة بصورته الدُّنْيويَّةِ وهم يشيرون بذلك إلى حالهِ التي سوف يُبْعَثُ عليها .

(الشكلان ١٦ ، ١٧)

Babylonian captivity **الأَسْرُ البابليّ**

captivité f. à Babylone (cul.)

يُطْلَقُ هذا المُصْطَلحُ على تهجيرِ اليهود إلى بابل في عهد الملك البابليّ نبوخذنصَّر Nebuchadnezzar* . وهو ما حدث في أعقابِ ثَوراتٍ ثَلاثٍ قام بها اليهود في يهوذا . أولاها في عام ٦١٣ ق.م ، وثانيتُها في عام ٦٠٨ ق.م ، حيث سُوِّيَت أورشليم بالأرض ، وثالثتُها في عام ٥٩٧ ق.م. ولم يَكْتَفِ نبوخذنصَّر بإخمادِ ثورةِ اليهودِ فَحَسْبُ بل نقل مَلِكَهُمْ وكِبارَ رجالِ دولتهم بالمثل أَسْرى إلى بابل .



الروح «با» تنزل في البئر إلى غرفة الدفن حتى تزور مومياء المتوفى (اللوفر) (شكل ١٦)

Bacchanalia[باكْخاناليا] **مِهْرَجانُ باكْخوس**

Bacchanales (myth.)

أَقامَ الرُّومان لباكخوس Bacchus [ديونيسوس عند الإغريق] مِهْرجانًا مُماثِلًا لمهرجان « ديونيسيا » Dionysia* الإغريقي تَتَفشَّى فيه الخلاعةُ والعربدةُ والمُجونُ . ولم يُصَوِّرِ الفنانون ديونيسوس Dionysos* إلّا ويتبعه مَوْكِبٌ ماجنٌ مَرِحٌ من مخلوقات بعضُها إلهية والبعضُ الآخر من البشر والساتير والحوريَّات ونساءِ المايناديس Maenades* اللاتي اشتعل جُنونُهن هُيامًا به ، والعابداتِ المُخْلِصاتِ من البشر المعروفات باسم باسّاريديسِ Bassarides اللاتي يرتدين جُلودَ الثَّعالبِ في بعضِ طقوسهن ويأتينَ مُعْجزاتٍ مُذْهِلةً كتحويلهنَّ نافوراتٍ من الماء تَتَدفَّقُ لَبنًا ، أو تفجيرِهِنَّ الخَمْرَ من الثَّرى . وكنَّ جميعًا ذواتِ قُوًى خارِقةٍ ، قادراتٍ على تمزيق القُطعان والبشر إرْبًا إرْبًا بأيديهن دون سلاح . ولم تكن هذه الطُّقوسُ الوحشية إلّا تعبيرًا عن الرَّغبةِ الحماسيةِ في الاندماج الكُلِّيِّ في الإله باكخوس [ديونيسوس] ، فيَنْشُدُ عُبّادهُ أن يستحوذ الإله على أرْواحِهم عن طريق نَشْوةِ الرَّقص والخمر ، وعندها يتَسَمَّون بأحدِ أسمائه « باكخوي » . (صورة ٦٣)

روح المتوفى « با » في هيئة طائر (شكل ١٧)

Bacchantes **عابِداتُ باكْخوس، الباخوسيّات**

Bacchantes (myth.)

هُنَّ كاهِناتُ باكخوس اللّاتي يَشْتَرِكْنَ في حَفلاتِ المُجونِ الطُّقوسية شِبهَ عارياتٍ

يَتَلَفَّعْنَ بفروعِ اللبلاب وقد رفعن الثيرسوس thyrsus* وتَرَكْنَ شُعورَهن على سَجِيَّتِها دونَ تصفيف ، يكاد الشَّرُّ الوحشيُّ ينطلقُ من عيونِهن ، ويُطلقن أصواتًا مُرَوِّعةً وهن يقرعن الصُّنوجَ . وكان يُطْلَق عليهن أيضًا اسم المايناديس Maenades* والثياديس Thyades* .

Bacchus see: Dionysos

(صورة ٦٦)

Bach, Johann Sebastian (mus.)

باخ ، يوهان سباستيان (١٦٨٥-١٧٥٠)

يَخْتِمُ باخ عَصْرَ البارُوكِ في عالم المُوسيقى ، وَيُقسِّمُ النُّقَّادُ أَعْمالَهُ إلى قِسْمَيْنِ : أَعمالُهُ الكوراليَّةُ الدِّينيَّةُ الشَّامِخة ، ثُمَّ أعمالُهُ الَّتي تَليها في المَرْتبةِ وَهي مُوسيقاهُ الدُّنيويَّةُ الَّتي أَلَّفها للآلات . وفي الحَقِّ أن عَبْقريَّة باخ الهائلة تَتَجلَّى أكثر ما تَتَجلَّى في موسيقاه الدِّينيَّة : في مَقْطوعاتِهِ للكانتاتا cantata* وَصَلَواتِ القُدَّاس mass* وَمُوسيقى آلامِ السَّيِّدِ المَسيحِ passion ، وكذا في موسيقى الآلاتِ الَّتي تَرْتَبطُ بالموسيقى الدِّينيَّة مِثْل « المُقَدِّمات الكوراليَّة » chorale-preludes الَّتي كَتَبها للأَرْغنِ وَمَقْطوعاتِهِ للفوغة fugue* . ومن أهمِّ أَعْمالِهِ قُدَّاسه من مَقامِ « سي » الصَّغير .

وَتَشْتَمِلُ موسيقى القُدَّاس على أَرْبَعٍ وَعِشْرين حَرَكةً مُتَنَوِّعةَ السُّرعةِ وَخَمْسةَ عَشَرَ نَشيدًا كوراليًّا وسِتَّةِ أَلْحان مَسْرحيَّة منفردة لَيْسَتْ منْ طِرازِ الأَلْحانِ الأوبراليَّة الثُّنائيَّة الشائعة وقتَذاك والَّتي تُقَسَّمُ عادةً إلى ثلاثةِ أَقْسامٍ هي : القسمُ الأَوَّلُ وتشدو به الأصواتُ البشريَّةُ بمصاحبة الآلات ، ثم الثاني بنفس الطَّريقة ، أما القسم الثَّالثُ فهو إعادةٌ للقسم الأوَّل دونَ مصاحبةِ الأصوات البشرية . غير أن باخ اطَّرح ما كان يُتَّبع في القسم الثالث لأنَّه كان يرى أن الإعادة بالآلات في ألحان القُدَّاس الَّتي تَحْمِلُ أَفْكارًا رُوحيَّةً عميقةً تَهْبطُ بقَدْرِها ، وَهو مايَهْبط بأَهمِّيَّةِ مَغْزى القُدَّاس . وإذا كان القُدَّاس اللُّوثريُّ [القُدَّاس الموجز] missa brevis قد احْتَفَظ بِقِسْمَيْنِ فَقط — وَهما طَلَبُ الرَّحْمةِ وَتَمْجيدُ الرَّبِّ — من الأَقْسام السِّتَّةِ التَّقْليديَّة في القُدَّاس وَفْقَ الطُّقوسِ الكاثوليكيَّة ، فقد قامَ باخ بِتَوْسيعِ نِطاقِ القُدَّاسِ بإضافَتِهِ الأَقْسامَ الأَرْبعةَ الأُخْرى وَهي : الإيمانُ Credo والتقديس Sanctus والمُبارَكة Benedictus والدُّعاءُ الخِتامي « حمل الرَّبّ » Agnus Dei . وبذا سار في تَوازٍ مع القُدَّاس الكاثوليكِيِّ من ناحيةِ الشَّكْلِ إلَّا أنه من ناحيةِ المَضمونِ جاء قُدَّاسًا لُوثَرِيًّا صَحيحًا مما يَسْتَحيلُ معه اسْتِخْدامُه في الطُّقوس الكاثوليكيَّة ، إنْ ذهب البَعْضُ إلى أن باخ قد كتبه للكنيسة الكاثوليكيَّة . وَأيًّا كان الغَرَضُ الَّذي من أجلِه قام باخ بكتابَتِهِ فهو لا يُعَدُّ اليومَ قُدَّاسًا طَقْسيًّا لُوثريًّا أو كاثوليكيًّا ، بل هو في رَأْيِ أَصْحابِ دائرةِ المعارفِ الموسيقيَّة الدَّوْليَّة أَقْربُ إلى صُورةِ الأوراتوريو oratorio* منه إلى القُدَّاس . وَتَلي موسيقى هذا القداسِ العظيمِ في عُمْقِ المَشاعرِ وَرُسوخِ التَّعبيرِ موسيقى « آلامِ المَسيحِ وَفْقَ إنجيل مَتَّى » St. Matthew's Passion الَّتي تَنْطوي على المَشاعرِ المَشبوبةِ العَميقةِ وعلى نَبَضاتِ الألم الفاجعِ الَّتي تَبْدو كأنَّها قد نُسِجَتْ من الدُّموعِ والدِّماءِ واللَّهيبِ . وقد صاغ باخ آلامَ المسيحِ وَفْقَ أناجيلَ ثلاثةٍ فكان هذا أَرْوَعَها وَأَكْثَرَها ثراءً في موسيقاه وَأثرِهِ الدِّراميِّ ، حَقَّقَ فيه باخ التَّوازنَ الوِجْدانيَّ الشَّفيفَ .

وكتب باخ من « الكانتاتا » [الغِنائيَّة] cantata* عَدَدًا كَبيرًا قَدَّرَهُ ابْنُه فيليب بما يَقْرُبُ من الثَّلاثِمئة تَكْشِفُ عن عُمْقِ فَهْمِ باخ لنُصوصِ الكتابِ المُقَدَّس ، وَتُصَوِّرُ بالموسيقى بَعْضَ مَشاهِدِ أَحْداثِهِ . و« المُقَدِّمات الكوراليَّة » chorale-preludes* هي مَقْطوعاتٌ مُوسيقيَّةٌ لا يَتَقَيَّدُ بناؤها الحُرُّ بأيَّةِ تَقْسيماتٍ مُعَيَّنَةٍ مِثْلِ الصُّوناتا sonata* أو الفوغة ، بل هي تُشْبِهُ في تَحَرُّرِها مَقْطوعاتِ الفانتازيه fantasia . والمقدمة الكورالية لحْنٌ دينيٌّ يقومُ أساسًا على نُصوص الأناشيدِ اللُّوثريَّة — وهي من إبْداعاتِ الكَنيسةِ البُروتستانتيَّة — وَلَيْسَ ما أَسْماهُ باخ بِمُقَدِّمةٍ كوراليَّةٍ سِوى تَرْجَمةٍ موسيقيَّةٍ على الأرغنِ لِمَعاني نُصوص أناشيدَ لوثريَّة بروتستانتية ، وقد وَصَفَها الناقد والمؤرخ الموسيقي إرنست نيومان بأنَّها « نَبَضاتُ قَلْبِ باخ وأنها تَحْمِلُ في طَيَّاتها عالَمًا كاملًا من التَّعبير عن المَشاعرِ العَميقة ، وأن باخ وَجَدَ عن طريقها مُتَنَفَّسًا لإبداعاتِ خيالِهِ الَّتي تَتَجلَّى خُصوبتُه بِصِفَةٍ خاصَّةٍ عِنْدَ رَسْمِ مَشْهَدٍ أو تصويرِ حالةٍ وجدانيَّةٍ أو تَناولِ لَحْظةٍ دِراميَّةٍ ، وهي الأمورُ الَّتي تَحْتَشِدُ بها المُقَدِّماتُ الكوراليَّةُ الَّتي يُعالِجُ مُعْظَمُها بَرْنامجًا تَصْويريًّا خالِصًا وبَسيطًا ، فهي أَشْبَهُ ما تكون بِقَصائِدَ سيمفونيَّةٍ صَغيرةٍ كُتِبَتْ للأرغن . »

وكتب باخ إلى جانب ذلك عَدَدًا هائِلًا من المُؤلَّفاتِ لآلتِهِ المُفضَّلَةِ وَهي الأرغن . وَيَلْحَظُ الدَّارسون لمُؤلَّفات باخ أن ثُلُثَيْها يُمَثِّلان موسيقاه الدِّينيَّةَ ذاتَ الطَّابعِ الواضحِ المُعَبِّرِ وَالمَغْزى المُرتَبطِ بأَحَدِ الأَفْكارِ أو النُّصوصِ أو البرامجِ الشَّاعريَّة ، في حينِ يُعالِجُ ثُلُثُها الباقي مُوسيقى مُطْلَقَةً غَيْرَ مرتبطةٍ بالتَّعبير عن شَيْءٍ ، يَسْتَنْكِرُها البَعْضُ وَيجدونَ فيها رَتابَةً تجعلهم يَزْهَدونَ في سَماعِها مع أن بَيْنَها أَعْمالًا عَظيمةً مِثْلَ المُقَدِّماتِ وَالفوغاتِ . وكانَ باخ يُقيمُ بناءَ الفوغة — وهي نَموذجٌ يَتَعَذَّرُ تَتَبُّعُهُ لِلْمُسْتَمِعِ غَيْرِ المُدَرَّبِ — من لَحْنٍ قَصيرٍ يَسْهُلُ تَذَكُّرُهُ خِلالَ الاسْتِماعِ عندما تتلاحق أَصْواتُ الفوغة في مسيرِها مُتَسَلِّلَةً حتَّى تَبْلُغَ ذِرْوَةَ المَعْنى الموسيقيِّ . وَترك باخ عَدَدًا آخرَ من المُؤلَّفات للأوركسترا الوَتَريِّ مِنْ صوناتات وَمُتَتالياتٍ إلى جانبِ « كونشيرتو براندنبرغ » بمقطوعاته الخمس التي صاغها كُلَّها بأُسْلوبِ الباروك الشَّائِعِ في عَصْرِهِ .

غَيْرَ أن موسيقاه الدِّينيَّة هي الَّتي تُبْرِزُ شاعِرِيَّتَهُ وَعُمْقَ فِكْرِهِ ، وَهي الَّتي سَتَبْقى على مَرِّ الزَّمنِ نابِضَةً بأَعْمَقِ المَشاعِرِ . كما تَرَكَ عَدَدًا من مَقْطوعاتِ الآلاتِ المُفْرَدَةِ بِمُصاحبةِ الأوركستر يُعَدُّ مِن أَشْهَرِها « كونشيرتو الفيولينه من مقام مي الكبير » الَّذي قال عنه القسّ الطبيب الموسيقيّ ألبرت شفايتزر أَعْظَم مَنْ عَزَف على الأرغن مُقَدّماتِ باخ الكوراليَّة : « من العَسيرِ تَحْليلُ هذا الكونشيرتو لأنَّك إذا فَعَلْتَ فكأنَّكَ تقوم بِتَشْريحِ جَسَدٍ حَيٍّ ، غَيْرَ أنَّا نُدرِكُ على الفَوْرِ أنه يَنْبِضُ بِفَرْحَةِ الحَياةِ وَإشْراقِها في كُلِّ أَجْزائِهِ » .

background **خلفيّة**

arrière-plan m. (fond) **(arts)**

كُلُّ ما يَظْهَرُ في السَّاحةِ الخلفيةِ من

للشَّكْل الزُّخْرُفيّ في كتابة اسم السلطانِ أو الأمير وألقابه وشعاره . ويفسِّر هذا التَّعلُّق بالصَّرامةِ والشَّكلية formalism* في فن التَّصوير انصرافَ المصورين في عصر المماليك عن إنجاز فنٍ واقعيٍّ يُقدِّمُ صُورًا من الحياة اليومية بما تتضمَّنه من نَقْدٍ للسلوك النفسيِّ والاجتماعيِّ ، لأنهم تَوَجَّهوا بفنِّهم إلى المسجد الإسلاميِّ إذ كانوا في خدمة الأُمراء الذين أوقفوا أوقافهم لهذه الجوامعِ ، فانبرى الفنانُ لتَذْهيبِ المصاحف وابتكارِ المِشْكاوات والشماعد وكراسيِّ المصاحف المُزْدانةِ بالرسوم الهندسية والزخارف النباتية فضلًا عن الكتابات القرآنية .

وقد حافظ فنُّ تصوير المخطوطات في عصر المماليك بقَدْرِ الإمكان على تقاليدِ الفنِّ التَّصْويريِّ الذي نشأ في العراق وسوريا فَقَدَّم من جديد أبحاثًا علمية مصوَّرة مثل كتاب « دَعْوَة الأطِبّاء » Banquet of the physicians ١٢٧٣ (مكتبة أمبروزيانا بميلانو) وكُتُبًا أدبيَّةً مُصوَّرةً مثل كتابِ « الحيوان » للجاحظ (مكتبة أمبروزيانا بميلانو) وكتاب « كليلة ودمنة » (دار الكتب القومية بباريس) . كما زاد الاهتمام بالمؤلَّفاتِ الَّتي تُعْنى بالمَوْضوعاتِ العَسْكَريَّة ، مثل كتاب « تعليم فُنونِ القتال والفُروسيَّة » (دار الكتب المصرية) ، والمؤلَّفاتِ العديدة عن التَّدْريبات وصناعةِ المعدَّات العَسْكريَّة واستخدامها وإن كانت قليلةَ الأهمِّيَّة من النَّاحيةِ الفنِّيَّة .

(الصور ٨٢ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٣)

baked clay (arch.) see: **burnt clay**

Bakst, Léon (arts) **باكست ، ليون (١٨٦٨-١٩٢٤)**

مُصوِّرٌ روسيٌّ وَمُصَمِّمُ مناظِرَ اسْمُه الأصليُّ روزنبرغ Rosenberg ، درس الفَنَّ في أكاديميَّةِ الفُنونِ الإمبراطوريَّة وارْتَبَطَ بالفنَّان بنوا Benois* و دياغيليف Diaghilev* في حَرَكَةِ إحْياءِ الفَنِّ الرُّوسيِّ القَوْميِّ . عَرَضَ أعْمالَهُ بباريس عام ١٩٠٦ واشْتَهر مُصَمِّمًا لِمَناظِر وَأزْياءِ بالِيهاتِ دياغيليف مثل « شهرزاد » ١٩٠٩ الَّتي كانَتْ أحَدَ انْتِصاراته المَجيدةِ . وَعادَ إلى روسيا عام ١٩٢٢ ، ولكنَّه لم يَلْبَثْ أن خَلَفَها إلى باريس . وكانت ديكوراتُه المُتَألِّقة الغَربيةُ

بالمدرسة السّلجوقية إلى أنَّ الطِّراز الذي شاع وقت ازدهار مدرسة التَّصوير الفنيَّة هو الطِّراز السّلجوقي نسبةً إلى السَّلاجقةِ Seljuks الذين وفدوا من آسيا الوُسْطى وتحكَّموا مُنْذُ القرنِ ١١ في بلاد الإسلام من أفغانستان إلى البحر المتوسط حتَّى قَضَى عليهم المغولُ في مطلع القرن ١٣ .

وقد ازدهرت مدرسةُ بغدادَ فيما بين القرنين ١٣ ، ١٤ لكنَّها بلغت أوْجَ قمَّتها في نهاية القرن ١٢ وخلالَ القرن ١٣ . على أن أسلوبَها لم ينته بظهورِ دولة الإيلخانات المغولية Il-Khans* وقيامِ مدرسةِ التَّصويرِ المنسوبة إليهم ، فالثابتُ أن مدرسة بغدادَ امتد بها الزَّمنُ فترةً عايشت خلالَها المدرسة المغولية [مدرسة الإيلخانات Il-Khans*] . وقد حاول البعضُ تقسيمَ نتاجِ مدرسةِ بغدادَ إلى أنماطٍ متعدّدةٍ وأساليبَ وَصِيَغٍ تنفرد بها بعضُ البُلْدان نظرًا لأن نفرًا من المُصوِّرين ينْتَسبون إلى بلادٍ بعينها ، وفاتهم أن فناني العصور الوسطى كانوا ينزحون من مكان لآخرَ داخلَ أنحاء الإمبراطورية الإسلامية بصورة أوسع مما هي عليه اليوم . وقد ازدهرت هذه المدرسة في بغدادَ والموصل والكوفة وواسط ، وكذلك في إيران ومصر والشام والأندلس حتى لقَّبها مؤرِّخُ الفنِّ الإسْلاميِّ بازيل غراي باسم « المدرسة العباسية الدَّولية » إلى أن انتقل مركزُ التَّصوير الرَّئيسيُّ مُنْذُ القرن ١٤ إلى إيران وارتبط بمدرستها التي انبثقت عنها مَدْرَستا التَّصوير في كلّ من الهند وتركيا .

(صورة ٧٩)

Bahri Mameluke arts *les arts des Mamelouks bahrides* (arts)

الفنُّ المَمْلوكيُّ (١٢٥٠-١٣٩٠)

شَهِدَتِ الأُسرةُ الأولى من أسرِ المماليك حُكَّامِ مصر وسوريا — وهي أسرة المماليك البحرية — آخر مراحل أسلوب التَّصوير العربيِّ . وقد اتَّسَمت فنونُ هذا العصر بالصَّرامةِ ، فلم تكن الزخارفُ الهندسيَّةُ المتشابكةُ تغطِّي جدرانَ المساجد وقِبابَها فَحَسْبُ بل امتدت إلى المنابرِ والأبواب والنَّوافذِ والكثير من الأشكال المَعْدِنية وأغلفةِ الكتب الجِلْديَّة وترقينات المصاحف والبُسُط . والسِّمةُ الثانية لفن هذا العهد هي استخدامه

الصُّورةِ .

back room (arch.) see: **opisthodomos**

backstage (rearstage) *arrière-scène f.* (drama) **ماوراءَ المَسْرح ، الحُجُراتُ الخَلْفيَّةُ لِلْمَسْرَح**

وتَشْمَلُ غُرفَ الممثِّلينَ والمُمَثِّلاتِ وقاعات التَّدْريب والرَّاحة إلخ .

Baghdad school of painting *l'école de peinture f. de Bagdad* (arts) **مَدْرَسةُ بَغْداد التَّصْويريَّة**

وتُدعى أحيانًا المدرسة « الميزوبوتاميّة » Mesopotamian أي مدرسةَ بلادِ الجَزيرةِ أو ما بَيْنَ النَّهْرين ، ويُسَمِّيها البعضُ المدرسة العباسية والبعضُ الآخر المدرسةَ السلْجوقية . أما أنها مدرسةُ بغدادَ فمن قَبيلِ التَّعْميمِ لأن بغدادَ كانت المركزَ الرَّئيسيَّ لهذه المدرسة ولأن مُعْظَمَ إنتاجها كان من غرس الخلفاء ورعاية الأُمراء . ذلك أن جماهيرَ العامَّة لم تكن لتهتم به أو تَمْلِكَ مُقابلَ اقتنائه ، ثم إن الإسلام لم يَسْتَغِلَّ في ذلك الأوان الفنَّ كعُنْصرٍ من عناصرِ التَّأثيرِ الدينيِّ . أما المُشايعونَ لإطلاق اسمِ المدرسة « الميزوبوتامية » فحُجَّتُهم أنَّ مُصوري الإسلام قد تتلْمذوا على مصوِّري الكَنيسةِ الشَّرقيَّةِ من اليعاقبة Jacobites والنَّساطرة Nestorians* ، وأن إسهامَ العرب في هذا المِضْمار لم يعدُ المُحاكاةَ بلا ابْتداعٍ ، واستدلُّوا على هذا من مُشابهةِ صُورِ بعضِ المخطوطات بغيرها من الصُّورِ البيزنطية سواءٌ في عدد شُخوص الصورة وَتَرْتيبِ وضعاتهم وإيماءاتهم وحركاتِهم والغُلُوِّ في الإشادةِ بمَكانة أحدِهم بإحاطة وجْهِهِ بهالةٍ تُماثِلُ ما أحاطَ به الفنانُ المسيحيُّ وجوهَ القدِّيسين ، بَيْدَ أنَّ مَسيحيِّي الكنيسة الشرقية لم يكن لهم فنٌّ مستقل بذاته يستلهمه المسلمون ولا أقول العربَ ، فإن مُعْظَمَ هؤلاءِ المسيحيين كانوا عربًا من الشَّام والجزيرة يعيشون بين إخوانهم المسلمين .

أما أولئك الذين يطلقون اسم « المدرسة العباسية » على هذه المدرسة فَمَنْطِقُهم أن هذه التَّصاويرَ قد نمت وازدهرت خلالَ العصر العباسي ، على حين يستند مَنْطِقُ من سمَّوها

الباليه ، لا يَفوتُهم مِنْها عَرْضٌ واحِدٌ ، يتَّخذون مقاعِدَهم في الصُّفوف الأماميَّة من صالةِ المسرح ، التي كان من المُتعذِّرِ الحصولُ عليها إلّا لأصحابِ النُّفوذِ أو المَحْظوظين ، يتوارثُها الأبناءُ عن آبائِهم . وما يكاد العرضُ ينتهي حتى يُسْرِعَ الواحدُ منهم إلى المَقْهى المجاورِ للمسرحِ للقاءِ الراقصاتِ والراقصينَ يَتَناقشون جميعًا في تفاصيلِ الباليه حتى صياح الدِّيكة . وهم مُلِمُّونَ بتفاصيل كُلِّ باليه على حِدَةٍ ، ويعرفونَ كُلَّ راقصٍ وراقصةٍ مَعرِفةً وثيقةً .

balletomania (ballet fever) الهَوَسُ بِالباليه

balletomanie f. (blt.)

كان النَّاقدُ الإنجليزيُّ المُعاصرُ أرنولد هاسكل Arnold Haskell هو أول من أَدْخَلَ هذا التَّعبيرَ على اللُّغاتِ الأوربيَّة تعبيرًا عن الوَلعِ المَحْموم بالباليه ، الذي تجاوزَ كلَّ الحدودِ ، وبات مَرَضَهُ المُزْمِنَ الذي يَسْتَعْذِبُه ولا يَودُّ البُرْءَ مِنْهُ .

ballon (blt.) **بَالُون ، التَّحليق**

قُدرةٌ يمتازُ بها قِلّةٌ من الرّاقِصينَ والراقصاتِ حيث يُوهِمُونَ المشاهِدَ ببقائِهم في الهواءِ بُرْهةً وكأنَّهم أمْسَكوا أنفسَهُم عن الهُبوط ، وهو اصطِلاحٌ يشمل جميعَ حركاتِ الوَثْبِ في مقابِلِ حَرَكاتِ الرَّقصِ الأرْضية terre à terre التي تكادُ القدمانِ فيها لا تَبْرحانِ الأرضَ . ولا يَكْمُنُ جمالُ التَّحليقِ في مدى الارْتفاع الذي تبلُغه وثبةُ الرَّاقِصِ — وهُوَ الذي يَتوقَّفُ على الزَّمنِ الذي تتيحُه الموسيقى — بقدر ما يكمن في الهُبوطِ الرَّفيقِ في خِفَّةٍ ورشاقةٍ ، حتى لا تقْضي صدمةُ السُّقوطِ المَسْموعةُ الرَّنينِ على الإيهامِ بالتَّحليقِ .

وقد اقتحَم التَّحليقُ مجالَ رقْصِ الباليه بعدَ تَقْصيرِ ثيابِ الرَّقصِ . وأشهرُ من تمتَّعَ بموهبة التَّحليقِ هو الراقصُ الروسيُّ نيجينسكي Nijinski* الذي شاعَ عنه أنَّهُ كان بوسْعِه البقاءُ في أعلى نُقطةٍ يبلغُها في تحليقِهِ جُزْءًا من الثانيةِ قبلَ أن يأخذَ في الهُبوط ، وهو أمرٌ واضحُ الاسْتحالةِ .

ballonné (a bouncing step) وَثْبَةٌ بالُونيَّة

ballonné m. (blt.)

وَثْبةٌ للباليرينا أشْبهُ بقفزةِ الكُرَة ، نابضةٌ الرَّقَصات استجابتها للمُؤلِّف الموسيقيِّ على غِرارِ ماتخضعُ للإيقاع والزَّمنِ الموسيقيَّيْن . وعليها أيضًا أن تتحلَّى بالصَّلابةِ والمثابرةِ اللَّتين تُتيحانِ لها القُدْرةَ على الصُّمودِ أمامَ الانضباطِ الصَّارمِ لِفَنِّ الباليه الكلاسيكيِّ ، ولكن دونَ أن يُحيلَها تقديسُها للانضباطِ أسيرةً له فتفقدَ إحساسَها بذاتِها ، وذلك حتى تظَلَّ دائمًا مُتَلقِّيةً وَمُبدعةً في آن معًا .

وثمَّةَ باليه كلاسيكيٌّ من فَصْلَين هو باليه جيزيل Giselle من مُوسيقى أدولف آدم تقومُ فيه البالِّيرينا بأشَقِّ الأدْوارِ التي تَطْمَحُ أيُّ راقصةٍ في تأدِيَتِها ، حيث يختلفُ الفصلُ الأَوَّلُ عن الثاني اختلافًا جذْريًّا ، فعلى حين يطغى على الفصلِ الأوَّلِ جوُّ البهجةِ والمرحِ في إحدى القرى ، يَنْطوي الفصلُ الثاني على باليه أبيضَ ballet blanc* يَبْلُغُ أقصى درجاتِ الشَّفافيةِ والرُّوحانيَّةِ . وحين استُخدِمَ مُصْطلحُ « پريما باليرينا » prima-ballerina* أي الـراقصة الأولى في القرنِ التاسعَ عَشَرَ أصبحَ مُصْطلحُ « باليرينا » عَلَمًا لكلِّ راقصةِ باليه .

ballet bar (bar) البارُ

barre f. (blt.)

وهو القَضيبُ المُمْتدُّ حولَ جُدْرانِ قاعةِ التَّدْريبِ ليستندَ عليه التَّلاميذُ أثناءَ تَمْرينِهم ، فهو الذي يُثَبِّتُهم ويَحِلُّ مَحَلَّ يدِ الرَّاقصِ المُرافِقِ فَوْقَ خَشَبةِ المَسْرحِ .

ballet blanc (white ballet) البالِيهُ الأبْيَضُ

ballet m. blanc (blt.)

المقصودُ به البـاليهات ذات النَّمـطِ الكلاسيكيِّ الذي تَرْتدي فيه الرَّاقصاتُ التُّونيكَ الأبيضَ tunique على غِرارِ باليه « جيزيل » Giselle وباليه « الحُوريَّات » Les Sylphides .

ballet master مُدَرِّبُ الباليه

maître de ballet (blt.)

الفنَّانُ المنوطُ به تَدْريبُ فريق الباليه وتَعْليمُه وتنفيذُ باليه مُعيَّنٍ أو تَصْميمُه .

balletomane المُولعُ بفَنِّ الباليه

balletomane m. (blt.)

ظهرَ هذا التَّعبيرُ أَوَّلَ ماظهر في روسيا ، في مَطْلَعِ القرنِ ١٩ ، والمقصودُ به أولئك النَّظَّارة المُواظبون على مُشاهدةِ عروضِ « الإكزوتية » (انظر exoticism) ذاتَ أَثَرٍ بالغٍ امتدَّ إلى عالَمِ الأزْياءِ وَالدِّيكور المَنْزِليّ .

balance *balance f.* (arts) **المُوازَنة**

التَّعادُلُ بَيْنَ عَناصِرِ التَّشْكيلِ ، سَواء بَيْنَ مَناطِقِ الضَّوْءِ وَالظِّلِّ أَوْ بَيْنَ الأَحْجامِ ثِقلًا وَخِفَّةً أو بَيْنَ المِساحاتِ سِعةً وَضيقًا أو بَيْنَ الأَلْوانِ دِفئًا وَبُرودةً .

balance بَالانْس ، التَّوازُن

équilibre m. (blt.)

الاحْتِفاظُ بتوازنِ الجِسمِ في أيِّ وضْعةٍ ، يشملُ الاحتفاظَ بالتَّوازنِ على أطرافِ القَدَمين أو قدم واحدة .

balancé (blt.) **بَالانْسِيهْ ، حركة تأرجُح**

حركةٌ راقِصةٌ تتأرجَحُ فيها الرَّاقصةُ أو الرَّاقصُ من ساقٍ إلى أخرى في دلالٍ وخِفَّةٍ ، وتُؤدَّى على إيقاع الفالْس .

ballad opera (mus.) see: **comic opera**

ballerina بالِّيرينا

ballerine f. (blt.)

لَفظةٌ مُشْتَقَّةٌ من الكَلمةِ الإيطاليَّة ballare والفَرَنْسيَّة baller ومَعْناهُما يرقص ، وهي كُنْيةٌ تُكنى بها الرَّاقصةُ التي تُؤدي الأدْوارَ الكلاسيكيَّةَ الرَّئيسيةَ في فريق الباليه . والصِّفَةُ الأساسيَّةُ التي يَنْبغي أن تَتحلَّى بها البالِّيرينا هي قُوَّةُ الشَّخْصيَّةِ ، فهي تَظَلُّ تتعلم من فنِّها حتى تحوزَ هذه الصفة ، وعندها تبدأ في إضافة جديد إلى الفن . وينبغي أن تتوفَّر في البالِّيرينا سماتٌ خاصَّةٌ . والسِّمةُ الأولى ألّا يتجاوز طولُها خمسةَ أقدامٍ وَستَّ بوصاتٍ ، ذلك أن الرَّاقصةَ تبدو فوق خشبةِ المَسْرحِ أطولَ ممَّا هي في الحقيقةِ . والسِّمةُ الثَّانيةُ هي خُلُوُّ وَجْهِها وجَسَدِها من العُيوب الخَلْقيَّة كالحَوَلِ ولُغْدِ العُنُقِ ، ذلك أن جمالَ الوجه في حَدِّ ذاته ليس شرطًا ضروريًّا حتى إنَّ الأنفَ الأفْطسَ لا يُعدُّ عيبًا في الوجهِ . ولا يجوزُ أن يبدأ تَدْريبُ الراقصة قبلَ سِنِّ العاشرةِ ، فإن الوُقوفَ فوقَ أطراف القَدمين pointes قبلَ ذلك يُعرِّض الفتاةَ لتَشوُّهاتٍ وآلامٍ يتعذَّر عِلاجُها ويقف حائلًا دون بُلوغِ أُمْنيتها .

وعلى البالِّيرينا الاستجابةُ لتَوْجيهاتِ مُصَمِّمِ

baptistère *m.* (rel. & arch.)

المكانُ من الكَنيسةِ الذي تُقامُ فيه طُقوسُ المَعْمُوديّة أو العِماد (انظر baptism) . وكانت المعموديّة في المراحِلِ الأولى من المَسيحيّة وخلال العُصُور الوُسْطى مَبْنًى مُستقلًّا كثيرًا ما يكون مثمَّنَ الأضْلاع . وبعد العصور الوسطى أصبح طقس التَّعميد يتمُّ داخل الكنيسة .

مازُورَةٌ ، مِيزانٌ ، مِقْياسٌ ، قَدْرٌ bar;

measure *mesure f.* (mus.)

خطوطٌ رأسيّةٌ تقطع المُدرَّج الموسيقيّ staff ، وتَحْصرُ فيما بينها قَدْرًا مُعيَّنًا من الأزمنة الموسيقيّة المتساوية يُحدِّدُه رقمٌ حسابيٌّ معيّن في مستَهلِّ العمل الموسيقيّ ، ويسمّى الميزان أو المقياس ، ويختلف هذا الميزانُ أو المقياسُ من عملٍ إلى آخرَ وَفْقَ الإيقاعِ العامِّ للّحن . على أن الكلمةَ المتداوَلةَ بيننا هي كلمةُ « مازورة » التي يستخدِمُها الإيطاليون والتي انتقلت إلى اللُّغة العربيّة على أيدي أساتذة الموسيقى الإيطاليين . وتتكوّن الجملةُ الموسيقية من عدّة مازوراتٍ وَفْقَ متطلّبات اللّحن ، وتحتوي المازورة الواحدة على عدّة نبراتٍ ، أوّلُها بالضرورة ثقيلٌ لتحديدِ بدايتها وآخرُها خفيفٌ . وعلى حينِ يَستخدمُ الإنجليزُ كلمةَ bar للدَّلالةِ على هذا المعنى يستخدم الأمريكيُّون كلمةَ measure .

بارْبِيزُون Barbizon

Barbizon (arts)

قَريةٌ فَرنسيةٌ عامِرةٌ بالمشاهدِ الطَّبيعيَّة تقع عند أطراف غابة فونتنبلو بالقرب من باريس ، كان يَقْصِدها الفنّانون لتَصْويرِ تلكَ المشاهدِ على الطَّبيعةِ بعدَ أن كانوا يُصَوِّرونَ هذه المشاهدَ داخلَ مراسِمِهم . ومن هذا غلَب اسمُ القريةِ « باربيزون » على تلكَ النَّزعةِ الفنيّةِ التي كانت إرهاصًا بظهورِ المَدْرسةِ الانْطباعيَّةِ في أواخرِ القرنِ التاسعَ عَشَرَ . ومن أشهرِ هؤلاءِ المُصوِّرين تيودور روسُّو Rousseau وكورو Corot* وميليه Millet ودوشان Dechamps .

بارْكارُول ، أُغْنِيةُ النُّوتِيّة barcarolle

(Fr. from It.) (mus.)

أغانٍ تَصْحَبُ القواربَ في سيرِها موحيةً

التَّعْميد ، العماد baptism

baptême m. (rel.)

تَعْني كَلمةُ « عمَّد » في اللُّغة السُّريانيَّة « بلّل بالماء » . والهَدفُ من التَّعميد في العَقيدة المَسيحيَّة هو طَرْدُ الرُّوحِ النَّجسة إذا صَحَّ أنها مَوجودةٌ في الإنسان ، ويَعْني التَّعميدُ « دُخولَ مَمْلَكة المَسيح » والجُحودَ بالشَّيْطان وإنكارَه excorcism ؛ فحين تَحْمِلُ الأمُّ طِفْلَها تمهيدًا لِتَعْميدِهِ تَرفعُ يَدَها إلى السَّماء مُتَّجهةً إلى الغَرب حَيْثُ الشَّيْطانُ وَتَقولُ : « نُكْرًا لكَ أيها الشَّيْطانُ ، نَستعيذُ مِنْكَ ومن خَبائِثِكَ وحَبائِلِك وما تكيدُ به » . ثمَّ تتحوَّل إلى الشَّرْق حيث وَجْهُ الله ويدُها مَرْفوعةٌ مُتَبَرِّئَةٌ من دُنْيا الشَّيْطان داخِلةً مُريدةً مُختارةً في مَمْلكةِ المَسيحِ وكأنّها تتكلّم بِلِسانِ طِفْلها .

ولهذا يَرى المسيحيُّونَ في التَّعْميد أنه تَطْهيرٌ للإنسان من دَنَسِ الحَياة وكأنَّه وُلِدَ من جَديدٍ ، ويَذْهبونَ إلى أن جُرْن المَعْموديَّة font [حَوْض التَّعميد] ماهو إلّا رَمْزٌ لِرَحِمِ عَذْراءِ الحَبَل بلا دَنَس Immaculate Virgin كأنَّ المُعَمَّد وُلِدَ ثانيةً . (انظر Baptism of Christ)

عِمادُ المَسيح The Baptism of Christ

Le Baptême du Christ (rel.)

عِنْدما بلغَ يسوع الثلاثينَ من عمره تأهَّبَ للتَّبْشيرِ بالعقيدةِ المَسيحيَّة ، وبِرَغمِ مَعْرفتِهِ بمكانَتِهِ السَّاميةِ وطَهارتِهِ المُطْلَقةِ ارتضى أن يَقْصِدَ يوحنا المعمدانَ ليقومَ بتَعْميدِه مَعْموديَّةَ التَّوْبة . ولَقدْ أبى يوحنا في مَبْدإِ الأمرِ أن ينالَ هذا الشَّرفَ لمعرفتِهِ بحقيقةِ يسوع ، غَيْرَ أنَّ المَسيحَ أقنعه بالمُضيِّ فيما أتى من أجلِه فخضَعَ يوحنا لِمَشيئتِه وعَمَّدَهُ . وعندها انفرجت السماء ورأى روح الله هابطًا مثل حمامةٍ مُقبلًا عليه ، وإذا صوتٌ يصدر من السَّماءِ قائلًا : « هذا هو ابني الحبيبُ الذي به سُرِرْتُ » [متى ٣ : ١٣-١٧] .

ويُقدِّمُ بييرو دِلّا فرنشيسكا della Francesca* مَشْهَدَ العِمادِ في لَوْحتِهِ الخالدةِ بهذا الاسمِ المحْفوظةِ بالناشونال غاليري بلندن . (الصورتان ٦٨ ، ٧٣)

المَعْمُودِيَّة ، مَبْنَى المَعْمُودِيَّة baptistry

بخِفّةِ الحَركةِ ومُرونةِ القَدَمين ومقدِرَتِهما الفائقة على الوَثْبِ ، وتُؤدَّى على ساقٍ واحدةٍ أو على طرف قدمٍ واحدةٍ مع التَّحرُّكِ في اتِّجاه السّاقِ المتحرِّكةِ التي تمتدُّ وتعود للانثناء بحيث تلمِس رُسْغ السّاق الأخرى sur le* cou-de-pied .



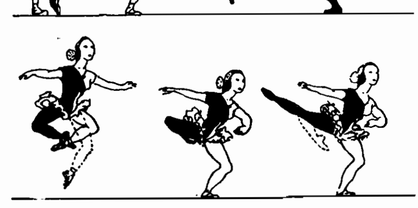


(شكل ١٨) وثبة بالرنية

بَالُوتيه ، وَثْبةٌ رَجْراجة ballotté

(tossed about) *ballotté* (blt.)

يَرْفَعُ فيها الرّاقصُ القدمَ اليُسْرى خلفَ رُكْبةِ السّاقِ الثّابتةِ ، ثم يَثِبُ إلى أعلى معَ ثَنْيِ الرُّكْبةِ ثَنْيةً خفيفةً ، عاقِدًا إحدى القَدمينِ أمامَ الأخرى عند رُسْغِها ، ثُمَّ يعودُ إلى الأرضِ فوق القَدمِ اليُسرى لِيُكرِّرَ الحركةَ مع مَدّ السّاقِ الأخرى . وهي خُطْوةٌ بَهْجةٌ مَرِحةٌ ، ومثالُها خُطوةُ « البالوتيه » التي يُؤدِّيها الأميرُ ألبرخت وجيزيل في الفصل الأول من باليه جيزيل .

(شكل ١٩) وثبة رجراجة

أو مُعَبِّرةً عن الجوِّ الذي يحيطُ بها ، وكانت أخصَّ ما تكونُ في صُحبةِ جندولِ مدينة البندقية . كذلك هي مقطوعاتٌ موسيقيّةٌ ذاتُ إيقاعٍ ثابتٍ مطرد ا طرادَ ضرباتِ المجاديف ، أشهرُها « نُوتيَّةُ » أوبرا « قصص هوفمان » Tales of Hoffmann لجاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩–١٨٨٠) .

baritone (mus.) see: **barytone**

Baroque **باروك**

baroque m. (arts)

تَطوُّرٌ فنِّيٌ نشأ قُرْبَ نهايةِ القَرنِ ١٦ (١٥٨٠–١٧٢٠) خلالَ فترة ازدهارِ النَّزعة التَّكَلُّفِية mannerism* ، وتَداعى عُنْفُوانُه بظهورِ طراز روكوكو rococo* في القَرنِ ١٨ . وأصلُ الكلمة مُشْتقٌ من كلمة barocco البرتغالية ومعناها اللؤلؤةُ الخام أو الخشنةُ . وهو ما يشيرُ إلى حَدٍّ ما إلى ما ينطوي عليه طِرازُ الباروك من عدمِ انتظامٍ في الشَّكْلِ وإن كان مَقْصودًا لذاتِه بغيةَ إضفائِه على الأثرِ الفنيِّ طابَعًا مسرحيًّا جليلًا مَهيبًا . وينطبقُ اصطلاحُ الباروك على كلٍّ من فنون العمارةِ والنَّحْتِ والتصوير ، ويتجلَّى في أروعِ صُورِه عند اندماج الفنونِ الثّلاثةِ كلِّها معًا .

ولا يجوزُ النَّظرُ إلى الطراز الباروكي من وجهة النَّظرِ الجماليَّةِ فَحسْبُ ، فهو وثيقُ الارتباط بالظُّروف الدِّينية والاجتماعية والسياسية وخاصَّةً بحركةِ مُناهضةِ الإصلاحِ الدِّينيِّ . ومن هنا كان هَدفُ طابع الطراز الباروكيِّ المسرحيِّ والمُثير للوجدان دعائيًّا خالِصًا ، حتى ليمكن القولُ بأنَّ الطراز الباروكيَّ هو التَّعبيرُ الوِجْدانيُّ عن الكاثوليكية . بيدَ أنَّ الطراز الباروكيَّ قد انسحب بالمثل إلى خِدْمةِ الأهداف الدنيويَّة تَعزيزًا لسلطة الملوك والأُمراء ، ولذلك لم يقتصر ظهُورُهُ على إيطاليا وحدها بل امتدَّ إلى دُوَلٍ أخرى تُسَيْطِرُ عليها الأرِسْتقراطيَّةُ وتفشَّى فيها الكاثوليكية مثل فرنسا وجنوب الأراضي الواطئةِ وإسبانيا والبرتغال والمكسيك والبرازيل .

واتَّخذَ فَنُّ الباروك لنَفْسِه مظاهرَ شتَّى باختلاف الدُّوَلِ والبلدان والأنظمةِ السياسيَّةِ ، فوطَّد « طرازُ مدينةِ البندقية الباروكيُّ » نفْسَه مُنْذُ القرن الخامسَ عَشَرَ بوصفه فنًّا حسيًّا يُمتع العين بالأصْباغِ الوامِضة والألوانِ الحانية والموضوعاتِ الرِّفافةِ بالحياة والسَّعْي نحوَ تصويرِ كلِّ ماهو جديرٌ بأن يُصَوَّر من مشاهد الطبيعة picturesque* إلى حدِّ التَّعلُّق بكلِّ ما هو ناءٍ غريبٌ (انظر exoticism) . ومن أشهرِ مُصَوِّريه تتسيانو Titian* ١٤٧٧–١٥٧٦ وجورجوني Giorgione* ١٤٧٨–١٥١٠ وتنتوريتو Tintoretto* ١٥١٨–١٥٩٤ وڤيرونيزي ١٥٢٨–١٥٨٨ ، كما يأتي في مقدِّمةِ معماريِّيه جاكوبو سانسوڤينو Sansovino* ١٤٧٧–١٥٧٠ وأندريا پالاديو Palladio* ١٥١٨–١٥٨٠ وبالتازار لونغينا Longhena ١٦٠٤–١٦٧٥ . ويتألَّق بين موسيقيِّيه أدريان ڤيللرت Adrian Willaert ١٤٨٠–١٥٦٢ وأندريا غبريلي Andrea Gabrieli ١٥١٠–١٥٨٦ وجيوڤاني غبريلي Giovanni Gabrieli ١٥٥٧–١٦١٢ وكلوديو مُونْتِڤِرْدي Claudio Monteverdi ١٥٦٧–١٦٤٣ .

على حين اتَّصفَ « طرازُ الباروك الإسپانيُّ » بكونه الطِّرازَ الباروكيَّ المُناهِضَ لحركة الإصلاحِ الدِّينيِّ ، فبرز من بين مُصوِّريه إلغريكو El *Greco ١٥٤١–١٦١٤ وڤيلاسكيز Velàsquez* ١٥٩٩–١٦٦٠ ومُوريلْيو Murillo ١٦١٧–١٦٨٢ ، ومن بين معماريِّيه خوان باتيستا ده توليدو Juan Bautista de Toledo (المتوفى عام ١٥٦٧) وخوان ده هيريرا Jaun de Herrera ١٥٣٠–١٥٩٧ وخوزيه ده تشورِّيغويرا Jose de Churriguera ١٦٥٠–١٧٢٣ ، ومن بين موسيقيِّيه ڤكتوريا ١٥٤٨–١٦١١ ومورالس Morales ١٥٠٠ – ١٥٥٣ وأنطونيو ده كابيثون Antonio de Cabézon ١٥٠٠–١٥٦٦ .

وتألَّق « طرازُ الباروك الأرِسْتقراطيّ » في باريس في عهد لويس الرابعَ عَشَرَ حيث تحالفت الفنونُ مع الحُكْمِ المطلقِ للملِكِ الشَّمْس Roi-soleil فصارت أداةً فعَّالةً من أدوات الدِّعايةِ السياسية وعاملًا جوهريًّا في تأكيدِ هَيبةِ الدَّولة ووسيلةً لإعلاء شأنِ البلاطِ ، فأحاط لويس ١٤ نفسَهُ بكَوْكَبةٍ من الفنانين والمُثقَّفين كان كلٌّ منهم عَلَمًا خفَّاقًا في مَيْدانه ، برز منهم في ميدان العمارة كلود بيرو Claude Perrault ١٦١٣–١٦٨٨ وأندريه لُونُوتر André Le Nôtre ١٦١٣–١٧٠٠ وأردوان مانسار J. Hardouin Mansart ١٦٤٦–١٧٠٨ ، وفي ميدان التَّصْوير پيتروپول روبنز الفلمنكيّ Rubens* ١٥٧٧–١٦٤٠ ونيكولا پوسان Nicolas Poussin ١٥٩٤–١٦٦٥ وكلود لوران Claude *Lorrain ١٦٠٠–١٦٨٢ وشارل لبرون Charle *Le Brun ١٦١٩–١٦٩٠ وهياكانت ريغو Hyacinthe Rigaud ١٦٥٩–١٧٤٣ ، وتألَّق في مجالِ النَّحْتِ لورنزو برنيني Lorenzo *Bernini وپيير پوجيه Pierre Puget ١٥٩٨–١٦٨٠ وكويسڤو Coysevox* ١٦٢٢–١٦٩٤ على حين ذاع شأنُ ١٦٤٠–١٧٢٠ ، الموسيقيين جان باتيست لولي Jean Baptiste Lully* ١٦٣٢–١٦٨٧ وكوپران العظيمُ Couperin Le Grand* ١٦٦٨–١٧٣٣ ، فضلًا عَمَّن بزغوا في ميدانِ الأدَبِ والفَلْسفةِ مثل ديكارت Descartes ١٥٩٦–١٦٥٠ وكورني Corneille* ١٦٠٦–١٦٨٤ ولافونتين La Fontaine ١٦٢١–١٦٩٥ وموليير Molière* ١٦٢٢–١٦٧٣ وپاسكال Pascal ١٦٢٣–١٦٦٢ والشاعر كينو Quinault ١٦٣٥–١٦٨٨ والأديب بوالو Boileau ١٦٣٦–١٧١١ وراسين Racine* ١٦٣٩–١٦٩٩ .

وفي مقابل طِراز الباروك الفَرنْسيِّ الأرِسْتقراطيِّ نجدُ « طرازَ الباروكَ البُورجوازيَّ » في هولندا التي لم تكن بحاجةٍ إلى فَخامةِ الفُنونِ التي تجلَّت في طراز الباروك بإيطاليا وإسپانيا وفرنسا ، فلم تكن ثمة حاشيةٌ ملكيَّةٌ تُنْفِقُ ببذخٍ ولا كنائسُ كاثُوليكيَّةٌ تُزَيَّنُ بالصورِ والنُّقوشِ والمَنْحوتاتِ الدِّينية ، إذ ذَهبت العقيدةُ البروتستانتيَّةُ إلى تحريم تعليق الصُّورِ في الكنائس ، فانحصر اهتمامُ الفنان الهولنديِّ في البيئةِ المحيطة من صُورٍ للشُّخوصِ واجتماعاتِ النّقاباتِ المِهْنيَّةِ وأعضاءِ المجالسِ والمُنْتَدياتِ ، وكذا تسجيل المناظرِ الطَّبيعيةِ والطَّبيعةِ السَّاكنةِ ومشاهِدِ الحَياةِ اليَوْميَّةِ ولمحاتٍ من الحياةِ الأُسْريَّةِ . ومن أشهرِ مُصَوِّري هذا الطِّراز فرانز هالس Franz *Hals ١٥٨٠–١٦٦٦ ورمبرانت

Rembrandt* ١٦٠٩-١٦٦٩ وجاكوب ڤان رويزديل Jacob van *Ruisdael ١٦٢٨-١٦٨٢ وبيتر ده هوخ Pieter de Hooch ١٦٢٩-١٦٨٣ وجان ڤيرمير ڤان دلفت Jan Vermeer van Delft ١٦٣٢-١٦٧٥ . وتألَّق من بينِ الموسيقيِّين خلال العصر الباروكيّ جان بيترزون سويلنك Jan Pieterszoon Sweelinck ويوهان سباستيان باخ Johann Sebastian *Bach ١٦٨٥-١٧٥٠ وجورج فردريك هيندل Georg Friedrich Handel ١٦٨٥-١٧٥٦ .

ووُفِّقَ الإنجليزُ إلى الحلِّ الوَسَطِ الذي تجسَّدَ في « طِرازهم الباروكيِّ المَحْدودِ » شأنَ حُكْمِهم الملكيِّ المحدودِ . ومن خلالِ جهودِ عباقرةٍ مثل إنيغو جونز Inigo Jones ١٥٧٣-١٦٥٢ وكريستوفر رِنْ Christopher *Wren ١٦٣٢-١٧٢٣ في ميدان المِعْمارِ ووليام شكسبير William *Shakespeare ١٥٦٤-١٦١٦ وبن جونسون Ben Jonson ١٥٧٣-١٦٣٧ وجون ميلتون John Milton ١٦٠٨ - ١٦٧٤ وجون درايدن John Dryden ١٦٣١-١٧٠٠ في مَيْدانِ الأدبِ ، ووليام داڤينانت William Davenant ١٦٠٦ - ١٦٦٨ وهنري بورسيل Henry *Purcell ١٦٥٨-١٦٩٥ في حَقْلِ الموسيقى ، وأنطوني ڤان دايك الفلمنكي الأصل Anthony *Van Dyck ١٥٩٩-١٦٤١ في مِضْمارِ التَّصويرِ ، من خلالِ جُهودِ هؤلاءِ العَباقرة أمكن تَشرُّبُ التأثيراتِ الأوربيَّة وتطويعُها لِتتكيَّفَ مع التَّقاليدِ القَوْميَّة ويَتشكَّلَ منها في النِّهايةِ طرازُ « عهدِ عَوْدَةِ المَلَكيَّةِ » Restoration أو ما يُطْلَقُ عليه « طِرازُ الباروك المَحْدود » .

barrel vault; tunnel vault **قَبْوٌ بِرْميليّ ، قَبْوٌ أُسْطوانيّ (قَبْوٌ على شَكْلِ النَّفق)**

voûte f. en berceau (arch.)

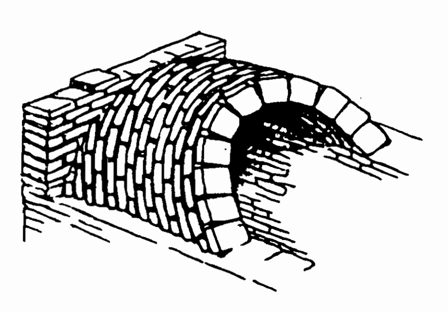
هو أبسطُ شكلٍ للقَبْوِ ، ويتألَّفُ مِنْ قبوٍ ممتدٍّ ، قطاعُه دائريٌّ أو نصفُ مدبَّبٍ لا تقطعُهُ — على امتِدادِه — أقْباءٌ متقاطعةٌ . وَيحتاجُ هٰذا النَّوعُ منَ الأقباءِ إلى إستخدامِ الدَّعائِمِ لمقاوَمَةِ قوَّةِ الطَّردِ الواقعةِ على طولِ الحوائطِ السُّفْلى ، ويمكنُ تقسيمُ القبوِ الأُسْطوانيِّ إلى أقسامٍ بواسطةِ عقودٍ عَرْضيَّةٍ .

وقد استُخدِمَ هذا النَّوعُ من الأَقْباءِ في العمارةِ الرُّومانيَّةِ ، كما كان من أُسسِ البِناءِ في تصميمِ الكنائسِ الرُّومانسكيَّةِ .

كَذلكَ كانَ الفُرسُ يستخدمونَ القبوَ الأُسْطوانيَّ الَّذي يزدادُ قُطرهُ في الوَسَطِ ، وَيضيقُ قليلًا من الطَّرفينِ منذُ القرنِ الثَّامنِ ق.م، وكانَ يتألَّفُ من طبقاتٍ من الطوبِ تستنِدُ على حائطٍ في نهايةِ القبوِ حتَّى يتسنَّى تكوينُ العَقدِ ، ويساعدُ انحدارُ العَقدِ على استنادِ الطبقةِ التاليةِ منَ الطوبِ ، ويُصنعُ هٰذا القبوُ بدونِ استخدامِ صَلْبة داخليَّة يُبنى عليها القبوُ .

مفتاح العقد [حجر منتصف العقد]
طوبة العقد
كتف

قبو برميلي



قبو أسطواني من خورسباد (القرن ٨ ق.م)

(الشكلان ٢٠أ ، ٢٠ب)

barsom (bundle of) **بَرْسُوم**

barsom m. (rel.)

حُزمة من الأغصانِ تُمثِّلُ القربانَ النباتيَّ المُقدَّسَ في الفنِّ الفارسيِّ قبلَ الدَّولةِ الأخمينيَّة ، يُقدِّمُها إلى آلهةِ المعبدِ أصحابُ الحاجاتِ من النِّساءِ الرَّاغباتِ في الإنجابِ ، والرُّعاةُ الشغوفون بتكاثُرِ قطعانِهم ، وصانعو الفخَّارِ وصائغو الذَّهبِ المُترقِّبو الرَّواجِ والجُنودُ المُؤمِّلونَ في النَّصْرِ .

Bartók, Béla (mus.) **بارْتوك ، بيلا (١٨٨١-١٩٤٥)**

مُؤلِّفٌ موسيقى مَجَريٌّ استقرَّ بالولاياتِ المُتَّحِدةِ الأمريكيَّةِ عام ١٩٤٠ حَيْثُ قضى نَحْبَهُ فَقيرًا ، وقد ظَفِرَ اسْمُهُ بِمَكانةٍ مَرْموقةٍ بَيْنَ أسْماءِ عَمالقةِ الموسيقى العَصْرِيَّةِ في القَرْنِ العِشْرينَ إلى جانبِ ديبوسي Debussy* وشونبرغ Schoenberg* وسترافنسكي Stravinsky* . نادى بالانْطِلاقِ المَقاميِّ المُتحرِّرِ في التَّعبيرِ الموسيقيِّ ، لكنه لم يَقَعْ أسيرَ كتابةِ الموسيقى العاريةِ عن الميلوديَّةِ الشَّجيَّةِ والهارمونيَّةِ المُعقَّدةِ شأْنَ شونبرغ ، وإنما اكْتَفى باطِّراحِ طريقةِ الكلاسيكيِّينَ والرُّومانسيِّينَ في الْتِزامِ المَقامِ الأصْليِّ الواحدِ وَما يتعلَّقُ به من مَقاماتٍ قَريبةٍ ، فأكثَرَ من الكِتابةِ بأُسْلوبٍ مُزْدوجِ المَقامِ وَمُتَعَدِّدِ المَقاماتِ فَضْلًا عن اسْتِخْدامِهِ المَقاماتِ الكَنَسيَّةَ القديمةَ إلى جانبِ السَّلالمِ الكَبيرةِ والصَّغيرةِ ومَقاماتٍ أُخْرى قريبةٍ من المَقاماتِ العربيَّةِ . وَمع ذلك فقد كانَ مَوْهوبًا فيما وَضَعَهُ من ميلوديَّات وما استعارَهُ من أَلْحانٍ شعبيَّةٍ مَجَريَّةٍ في موسيقاه تَخْتلِفُ عَنْ موسيقى الغَجَرِ tzigane الَّتي اسْتَعارَها كُلٌّ من ليست Liszt* وبرامز Brahms* . وكتب بارتوك مؤلَّفاتٍ مُتنوِّعةً لموسيقى الحُجْرةِ مثل « الرُّباعيَّات السِّتّ الوَتَريَّة » الَّتي تُعَدُّ الرُّباعيَّة الأخيرةُ منها نَموذجًا أكاديميًّا لإمْكاناتِ التَّأليفِ الموسيقيِّ وَمُعالجةِ الأَلْحانِ بكافَّةِ الوَسائلِ الكلاسيكيَّةِ وَأساليبِ كِتابةِ الفوغة fugue* . كما أَلَّفَ أيْضًا موسيقى للبيانو وكتب كونشيرتو للأوركستر ، وللأوبرا « قَلْعة ذي اللِّحيةِ الزَّرْقاءِ » Bluebeard Castle ، وللباليه « الماندارين العجيب » The Miraculous Mandarin و « الأمير الخشبيّ » The Wooden Prince على هذا الأساس الميلوديّ والهارمونيّ . وتُعَدُّ « موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسيليستا Music for Strings, Percussion and Celesta (١٩٣٦) و « صوناته لآلتي بيانو والآلات الإيقاعية » (١٩٣٧) أَهَمَّ مَقْطوعَتَيْن تَسْتَهْويانِ كِبارَ العازفينَ لِطَرافَتِهما وَقُدْرَتِهما الفائقةِ في الكَشْفِ عن أُسْلوبه في التَّحَرُّرِ من المقاميَّة atonality* .

ومن أَهَمِّ مُؤلَّفاته خارجَ نِطاقِ الأوركستر والأوبرا كتابه في تَعْليمِ البيانو لِلْأَطْفالِ بعُنوانِ Microcosmos أي الكَوْنِ الصَّغير ، كما يَعودُ إليه الفَضْلُ في جمعِ الأغاني وَأَلْحانِ الرَّقْصِ الشَّعبيَّةِ المَجَريَّةِ جَمْعًا عِلْميًّا شامِلًا

وَتَصْنيفِها .

barytone; baritone *baryton m.* (mus.)

باريتون ، جَهيرٌ أوّل (مج)

١ . طَبقةُ صوتِ الرِّجالِ المتوسِّطةُ الغِلَظِ ، وتكون بين التِّينور [الصّادِح] tenor* والباص [الجهير] bass* .

٢ . عائلةٌ من الآلاتِ الموسيقيَّة ذاتُ طَبقةٍ صَوْتيةٍ أشدَّ غِلْظةً من طبقةِ التِّينور مثل ساكسفون الباريتون baritone saxophone .

base line (mus.) see: **canto fermo**

basileus — **بازيليوس**

basileus m. (cul.)

هُو لقبُ رئيسِ الدَّولةِ البيزنْطيَّة ، وكان مواطِنو الجمهوريَّاتِ اليونانيَّةِ القديمةِ يُطْلقونَه على شاهِ الفُرْسِ وعلى ملوكِ الشُّعوبِ الأخرى التي كانوا يرونها هَمَجيَّةً بالنظرِ إليهم ، كما كانوا في أعماقِهم يُكنُّونَ لهذا اللَّقبِ من الازْدراءِ ما أصبحَ الرُّومانُ يُكنُّونه فيما بَعْدُ للقَبِ ركس rex أي مَلِك . وانتهى أمرُ هذا اللَّقبِ في بيزنطه إلى أن حلَّ محلَّ ألقابِ الإمْبراطور وقيصر والأمير princeps التي كان يَتلقَّبُ بها قادةُ الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيَّةِ وكان لهم منها مظاهِرُها دونَ مَضْمونها . ويدُلُّنا استبدالُ لقبِ البازيليوس الجديدِ بالألْقابِ القديمةِ على أنَّهُ كان ثَمَّةَ تَغْييرٌ سياسيٌّ واجتماعيٌّ وَقع ، وأن الدَّولةَ البيزنطيةَ لم تكن امتدادًا حقيقيًّا للدولة الرُّومانيَّةِ ، وأن السِّيادة قد تحوَّلَتْ من جنسٍ إلى آخرَ ومن شعبٍ غَزا العالَمَ أجمعَ إلى شعبِ اليونان ، أشدِّ الشُّعوبِ المقهورةِ حَضارةً . وفي الحقِّ أنَّ هذا الشَّعبَ العريقَ قد تناسى اسمَهُ القديمَ وآثر أن يُسمِّي نفسه « بالرُّومانيِّ » مُحْتَفِظًا باسم الهيلينيِّينَ لأسْلافِهِ الوثَنيِّينَ فأطْلَقَ على الدَّولةِ البيزنطيَّةِ اسمَ « الإمبراطوريةِ الرُّومانيَّةِ الشَّرْقيةِ » . والواقِعُ أنَّ لَقبَ الرُّومان كان أشدَّ مُلاءمةً لهم من لقبِ الهيلينيِّينَ ، فلم تكن شعوبُ الإمبراطوريةِ كلُّها من اليونان ، إذْ شكَّلَ الصَّقالبةُ نِصْفَ سُكَّانِ شبهِ جزيرةِ البلقان كما شكَّلَ الأتراكُ والأرْمنُ والعربُ نِصفَ سكانِ آسيا الصُّغرى . ومن ثَمَّ كانت الرَّابطةُ التي تجمعُ بين هذهِ الشُّعوبِ جَميعًا هي العقيدة التي كان يدينُ بها البازيليوس ، وكانوا يَرون عاهِلَهم هو الوريث الشرعي لِقياصِرةِ روما ، فلم تكن الإمبراطوريةُ البيزنطيةُ تَعْني شعبًا بعَيْنِه بل كانت أخْلاطًا من أجناسٍ عشرينَ يجمعُ بينها خُضوعُهُم لسيِّدٍ واحدٍ ودينٍ واحدٍ ، كما لم تكن الجِنْسيَّةُ هي صفةَ المواطنِ في الدَّولةِ البيزنطية بل كانت العقيدةُ .

ووفق التَّقاليدِ البيزنطيَّة كان البازيليوس يُلقَّبُ « بالإمبراطور » Imperator أي القائد الأعلى للجيوش ، و « بالمُشرِّع » إذ كان إليه مردُّ القانون . وحين تسلَّلت إلى بيزنطه عاداتُ وتقاليدُ الدُّولِ الأسيويَّة المجاورة التي تتميز بالهَيْمنة والاستبدادِ أصبح يُلقَّبُ « بالسيِّـد » Despotes و « القاهـر » Autocrator ، وكما كان « ربًّا للقَصْرِ » كذلك كان « ربًّا للحريم » . وبعدَ أن استَتَبَّ الأمرُ للمسيحية غدا « نظيرًا للرُّسُل » Isapostolos أو الرَّسولَ الذَّائدَ عن الرِّسالةِ وحامي حمى العَقيدة ، وأصبح « أسْقفًا للشئون الدنيويّة » . وإذ كان في الوقتِ نفسهِ مُشاركًا للبَطْريك الرَّئيسِ الأعلى للعَقيدةِ الأرثوذكْسيَّة أصبحَ كلٌّ من البازيليوس والبطريك « نِصْفَ إلهٍ » .

basilica — **بازيليكا**

basilique f. (arch.)

كانت لِقاءاتُ المَسيحيينَ الأوائلِ تَجري في أيِّ مَبْنًى قائمٍ خاصًّا كان أمْ عامًّا ، وإذ كان ابتكارُ الأشكالِ المعماريَّةِ والإنْشائيَّةِ لاينشأُ من العَدَمِ ، فقد استْوحى بُناةُ الكنائسِ أشكالَ عِمارَتِهم من نَماذجِ المباني العامَّةِ القائمةِ بالفِعْلِ والتي تتناسبُ مع إقامةِ شَعائرِ العَقيدةِ المَسيحيَّةِ وفي مُقَدِّمتها البازيليكا الرُّومانية بعدَ إجراءِ التَّعْديلاتِ اللّازمة للتَّعْبيرِ عن مضمونِ العقيدةِ الجديدةِ . فَتحوَّلَ القاضي ومن يحيطُ به من المُسْتشارينَ الذين يتصدَّرون قاعةَ المَحْكمـةِ الرُّومانيـة « البازيليكا » إلى المُطْران ومن حولـه القَساوسةُ في قِبْلةِ الكنيسة apse* ، وتحوَّلَ المَذْبحُ altar الذي كان يُحرقُ فوقه البخورُ أمامَ القاضي الرُّوماني قبلَ افتتاحِ الجَلْسةِ إلى المَذْبحِ المسيحيِّ ، وتحوَّلَ جمهورُ المُتقاضينَ والمُتفـرِّجين إلى جمهـورِ الـمُـصَلِّين congregation .

وتتكوَّنُ البازيليكا عادةً من صالةٍ مُسْتطيلةٍ يتصدَّرُها فناءٌ أو صحنٌ atrium* ذو أعمدةٍ عرضيَّةٍ بكاملِ عرضِ المبنى بحيثُ يحيطُ بالفناءِ والبازيليكا من الخارجِ جدارٌ واحدٌ ، ووظيفةُ الفناء هي تنظيمُ الدُّخولِ إلى الكنيسةِ . وفي حالةِ عدمِ وجودِ الفِناءِ يُقامُ « دِهْلِيزُ المَدْخل » narthex* أو سَقيفةُ المَدْخل المُسْتَعْرضةُ [حوش الكنيسة] بكاملِ عرضِ الكنيسة ، وقد يَضمُّ صَفًّا من الأعْمدةِ ، كما قد تتصدَّره سقيفةُ مَدْخلٍ porch* أمامَ بابِ الدُّخولِ إلى الكنيسةِ . وقد أُضيفَ فيما بَعْدُ دِهليزٌ مُتوسِّطٌ vestibule* بينَ الفِناءِ atrium* وصالة الكَنيسة نَفْسِها . وثَمَّةَ أبوابٌ بعددِ الأقْسامِ الطُّوليَّةِ التي ينقسمُ إليها الفراغُ الدَّاخليُّ للكَنيسة التي تَنْقسِم إلى ثلاثةِ أقسام : المجازُ العريضُ الأوْسطُ nave* والرِّواقان الجانبيَّان aisles* بواسطةِ صفَّين أو أربعة من الأعْمدةِ حاملة السقف المُوازية للمحور الرئيسيِّ ، تَفصلُ الجناحين المُنْخفِضي السقفِ عن المجازِ الأوسطِ المُرْتفع . وكان عَرْضُ الرِّواقينِ الجانبيَّين عادةً نِصفَ اتِّساع المجازِ الأوْسط . وتَحْمِلُ الأعمدةُ سقفَ المجازِ الأوسطِ الذي كان يَرْتفعُ عن سقفِ الرِّواقينِ تَتخلَّلُهُ طاقاتٌ أو فُتحاتٌ مُرْتفِعةٌ لإضاءةِ المَبْنى تُسمَّى المنار أو المَنْور أو طاق المَنْورِ أو النَّوافذ المُشعَّـة clearstory* . (شكل ٣)

bass; base — **باصٌ ، جَهيرٌ (مج)**

basse f.; basso (It.) (mus.)

١ . أعْمقُ طبقاتِ أصواتِ الرِّجالِ وأشدُّها غِلْظةً .

٢ . أغْلظُ مَناطقِ الطَّبقاتِ الصَّوْتيةِ في الموسيقى بِصفةٍ عامَّةٍ .

٣ . أغْلظُ النَّغَماتِ في التآلُفاتِ الموسيقيَّةِ chords* .

bass drum see: **percussion**

bath mural paintings — **صُوَرُ الحَمّامات الإسْلاميَّة**

peintures f. murales des hammams (bains privés) (arts)

إن الجانبَ الأكبرَ ممَّا تبقى من النَّماذجِ الأولى لفنِّ التَّصويرِ الإسلاميِّ هو بعضُ الصُّورِ الجداريَّةِ في حمَّام « قُصَيْر عَمْره » الذي يَعْكِسُ طابَعَ التَّرفِ لدى غالبيَّة خُلفاء

العصرِ الأُمويِّ . وقد اتَّسمَت زَخارفُ الحمَّاماتِ ومَظْهرُها بهذا الطَّابعِ ابتداءً من القرنِ الثامنِ . وكان على الحاكمِ المُسْلمِ إذا رَغِبَ في الحُصولِ على مِثْلِ هذه الصُّورِ أن يُسْنِدَ تنفيذَها إلى مُصوِّرين من أهالي أحدِ أقاليمِ الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيةِ الشَّرقيَّةِ التي فَتَحها العربُ ، ولم يَتَبقَّ من حمَّاماتِ العصرِ العبَّاسيِّ سوى بَعْضِ الأجزاءِ المُفَتَّتةِ التي استطاع الأستاذُ هرتزفيلد أن يَسْتنقِذَها ويَجْمَعها أثناءَ حَفائرِه بين أطلالِ قصر الخليفةِ المُتوكِّل (٨٤٧–٨٦١) في سامرَّاءَ . ومن الصُّعوبةِ بمكانٍ تَخيُّلُ صورةٍ كاملةٍ للمَوْضوعِ المُصوَّرِ من خِلالِ هذه الأَجْزاءِ ولكنَّ الشُّخوصَ شبهَ العاريةِ للرَّاقصاتِ والقِيانِ تُوحي بأنَّ الطابَعَ العامَّ للزَّخارف كان شبيهًا بزخارفِ « قصير عمره » .

وثمَّةَ مزيدٌ من التَّفاصيل ابتداءً من القرن ١٣ عن أوصافِ حمَّامٍ ببغدادَ بقصرِ شرف الدين بن هارون الذي كان شاعرًا وابن كبيرٍ من رجالِ الدولة هو المؤرِّخُ شمس الدين محمود الجُويني Juvaini الذي رأس الحكومة في فارس عهدَ الحكّامِ المغولِ الثلاثةِ هولاكو وأباقا وأحمد على التَّوالي . وكان حمّامُهُ يضمُّ عشرَ حُجراتٍ وزُيِّنَ بأندرِ الرُّخامِ من مُخْتلفِ الألوان ، تَنسابُ المياه إليه عَبْرَ أنابيب من الفِضَّةِ المرصَّعةِ بالذَّهب ، صيغَ بعضُها على هيئةِ الطُّيورِ تتدفَّق المياهُ من خلالِها فتُصدِرُ صَوْتًا يحاكي صوتَ الطائرِ ، على حين كانت بعضُ غُرَفِ الحمّام دائمًا مُغْلقةً حِرْصًا على إخفاءِ مازُيِّنت به من صُوَرٍ تمثِّلُ مُخْتلفَ أنواعِ اللِّقاءِ الجنسيِّ . وكانت مثلُ هذه الصُّوَرِ تُقابَلُ بالاسْتهجانِ الشديدِ من قِبَلِ رجالِ الدِّين ، ولكنَّها رغمَ هذا لم تَعْدمْ قومًا يدافعون عَنْها من بين الأطِبَّاء . وكانَ الاعتقادُ الشَّائعُ كذلك أنَّ الحمَّامَ ملاذُ الجانِّ والأرْواحِ الشِّرِّيرة ، فالصَّلاةُ فيه باطلةٌ ولا تَجوزُ فيه تِلاوةُ القُرآن ، وهو ممّا يفسِّرُ سرَّ تصوير الشَّيطانِ داخلَ الحَمَّاماتِ .

Bathsheba **بتشابع**

Bethsabée (rel. & arts)

عندما وقعتْ عينُ الملكِ داود على بتشابع وهي تَسْتحمُّ هام بها في الحال واشْتهاها ، وما لبثَ أن خلا بها ، ثم سعى لِتَخلُّصَ له فأرسلَ زوجها أوريا إلى ميدان القتال علّه يلقى حتفَه ، فتحقّق له ما أراد . وقدْ عكفَ عددٌ كبيرٌ من الفنَّانين على تَصْويرِ هذه القِصَّةِ في لَوْحاتٍ شديدةِ الجاذِبيَّة ، من بَيْنِها لوحةُ « بتشابع تستحمّ » لرمبرانت Rembrandt* المحفوظة بمُتْحَفِ اللُّوفْر . (صورة ٩٨)

batik **باتيك**

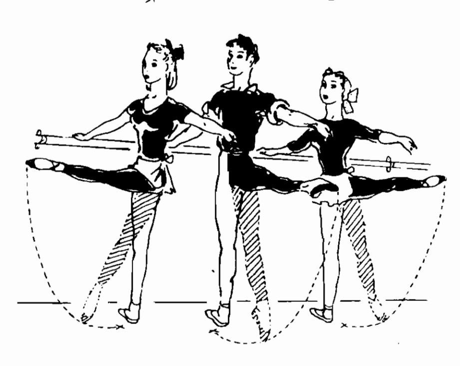
batik m. (arts)

تَقْنيةٌ إندونيسيَّةٌ للطِّباعةِ باليَـدِ على المَنْسوجاتِ رَسْمًا وتَلْوينًا ، مع تَغْشيةِ أجزاءٍ من النَّسيجِ بالشَّمعِ لحَجْبِ اللَّوْنِ عنها ، ثُمَّ إزالةِ الشَّمعِ وتكْرارِ العَمَليَّةِ مع كلِّ لَوْنٍ جديدٍ .

baton (Fr.) **عَصا قائِدِ الأُورْكِسْترا ، المِخْصَرة**

bâton m.; baguette f. (mus.)

هي عصًا قصيرةٌ دَقيقةٌ بيضاءُ اللَّونِ حتى يراها أفرادُ الأوركسترِ السِّيمفونـيِّ ، بوضُوحٍ ، والأصلُ فيها قَوْسُ الكمانِ الذي كانَ يرفعُه رائدُ الأوركستر حين لَمْ يكنْ ثَمَّة قائدٌ له ، لِيُوَحِّدَ بها لَحْظةَ انطلاق الأفرادِ في العَزْفِ . وعلى مَرِّ الزَّمنِ تخصَّص لِقيادةِ الأوركستر أساتذةٌ استخدموا العَصا لِضَبْطِ سُرعاتِ الأداءِ ، وَلِبيان طبيعةِ الإيقاعِ ، ولإبرازِ مدى ما يكونُ عليه النَّغَمُ الصَّادرُ عن الآلاتِ من شِدَّةٍ أو ضَعْفٍ يتَّفِقُ وخيالَ المُؤلِّفِ ومَوْضوعيَّةَ الأداء . وقَدْ يَسْتغني قائدُ الأوركستر عن العصا مُسْتخدمًا يَديهِ في السَّيْطرة على الأوركستر والنَّغمِ .



(شكل ٢١)

(شكل ٢٢)

battement (a beat) *battement* (blt.)

بَاتْمَا(ن) ، حركة الساق الواحدة

مصطلحٌ لجميع الحَرَكات التي تكون فيها إحدى الساقَيْن طليقةً في خط مستقيم على حين تكون السَّاقُ الأخرى ركيزةً لـجِسْمِ الرَّاقصِ ، ولهذه الحركةِ تنويعاتٌ عدّة .

battement tendu (blt.)

بَاتْما(ن) تَنْدُو ، زَحْفُ القدمِ مع شدِّ السَّاق

حَرَكةٌ تَزْحفُ فيها السَّاقُ المُتحرِّكةُ إلى الأمامِ أو الخلفِ أو الجانبِ ، مع بقاءِ أُصْبُعِ القدمِ مُلامِسَةً الأرضَ ومَشْدودةً pointe tendue ثم تُضَمُّ السَّاق في الوضْعِ الخامسِ أو الأوَّل .

وفي الرَّسمِ التَّوضيحيِّ تُمثِّلُ السِّيقانُ المظلَّلةُ والمُنقَّطةُ السَّاقَ المشدودةَ على حين تُمثِّلُ السِّيقانُ المرفوعةُ حركةَ القَذْفِ الكُبرى grand battement jété ، وتُمثِّلُ السِّيقانُ البَيْضاءُ قاعدةَ الارْتكازِ ، على أنَّهُ يَنْبغي أن تكونَ كلتا السَّاقينِ في مُنْتهى الصَّلابة .

وَمَعَ أنَّ الحَرَكتينِ تَمرينانِ مُستقلان إلا أن حركةَ القذفِ الكُبرى grand battement تتمُّ مرورًا بحركةِ زَحْفِ القدمِ مع شدِّ الساق battement tendu على الرَّغم من كَوْنها تُؤدَّى في حركةٍ واحدةٍ جارفةٍ sweeping .
(شكل ٢١)

battlements **شُرَّافاتُ الحُصُون ، مَزاغِلُ**

créneaux m.-pl. parapet m. rempart m.

سورٌ يعلو جدرانَ الحُصون مكوّنٌ من نُتوءاتٍ بينها فُتحات ، ويحتمي المدافعون وراءَ النُّتوءاتِ ويستخدمون الفُتحاتِ لـرمـي سهامِهِم على الأعداء ولقذفِهِم بالنيران ، كما هي الحالُ في السُّورَيْن الشَّماليّ والشَّرقيّ للقاهرة الفاطِميَّة وبعضِ القِطاعاتِ المُتبقِّية من قَلْعةِ صلاح الدِّين . (انظر crenellations; merlons) (شكل ٢٢)

Bauhaus (arts & arch.) **باوْهاوْس**

مَعْهَدٌ أَلمانيٌّ مَشْهور لِدراسة الأنْواع

الخارج واسْتقبالِ أشعَّةِ الشَّمْس [التي عَجزَت النَّافذة وَحْدَها عن الوفاء بحلِّها] باللجوء إلى مَلْقِف الهواء . وهو طاقةٌ مَفْتوحةٌ في السَّقفِ بأعْلى الرُّكنِ الشَّماليِّ « للقاعة » ، تَحْتَضِنها جُدرانٌ أربعةٌ مُرْتَفِعةٌ قليلًا تُمَثِّل بئرَ هواءٍ عُلويَّةً تَنْفَتِحُ أعْلاها مِنْ جانِبَيْها الشمالي والغربيِّ ، وَيُغطِّيها سطحٌ مائلٌ يتلقَّى الهواءَ الرَّطبَ ويُتيح له الدُّخول إلى القاعة من أعْلاها .

The Bearing of the Cross *Le Portement de Croix* (rel. & arts) **حَمْلُ الصَّليب [المَسيحُ يَحْملُ الصَّليبَ]**

مشهدٌ يمثِّل المسيح وهو في طريقه إلى الصَّلْب حاملًا صليبه .

ومن أشْهرِ اللَّوْحاتِ التي تُمَثِّلُ هذا المَشْهدَ لَوْحةُ المُصَوِّرِ هيرونيموس بوش Hieronymus *Bosch المحفوظةُ بمُتْحفِ الفنونِ بفيينا ولَوحةُ تتسيانو Titian* المحفوظةُ بمُتْحف الإرميتاج بلينينغراد .

(صورة ٦٧)

beaten step (blt.) see: **pas battu**

Beatitudes *Les Béatitudes f.* see: **Sermon on the Mount**

bedestan (bazarstan) (cul.) **البيدِسْتان أو البازارِستان**

سُوقُ القُماش في إيران وتركيا .

Beethoven, Ludwig Van (mus.) **بيتهوفن ، لودفيغ ڤان** (١٧٧٠–١٨٢٧)

مؤلِّف موسيقى ألمانيٌّ خالِدُ الذِّكْرِ وُلِدَ بمدينة بون لأُسْرةٍ من الموسيقيِّينَ ، نَشَرَ مَعْزوفةً للبيانو في سِنِّ الثَّانية عَشْرَةَ ثُمَّ عَمِلَ بعد ذلك عازفًا على البيانو والأرغن والڤيولا وَقَصَدَ ڤيينا عام ١٧٩٢ للتَّتَلْمُذِ على هايدن وإن لم يستمرَّ معه طويلًا ، وظلَّ بها حتَّى موته . خاضَ العديدَ من العَلاقاتِ الغَراميَّة دونَ أن يتزوَّجَ ، وبدأ يعاني من ضَعْف السَّمْعِ منذ عام ١٨٠١ إلى أن انتهى إلى الصَّمم التَّامِّ عام ١٨٢٤ بعد تأليفه للسِّيمفونيَّة التَّاسعة وقُبَيْلَ رُباعيَّاته الثَّلاث الأخيرة . وقد تسلَّم بيتهوفن نَموذجَ السِّيمفونيَّة بعد أن طَوَّره هايدن وموتسارت في الإطار الكلاسيكيِّ ، the Confessor ١٠٠٢–١٠٦٦ ملك إنجلترا وذلك اليوم المَشْهود من عام ١٠٦٦ عِنْدما وطَّد وليام الفاتح حقَّه في المُطالبةِ بالعرشِ بعد أن دحر القُوَّاتِ الإنجليزيةَ في معركةِ هيسْتِنْغز .

والنَّسْجية في مَجْموعِها عملٌ فنِّيٌّ ناجحٌ أُعِدَّ لِتَغطيةِ مساحةٍ طويلةٍ ضيِّقةٍ وتُعَدُّ إنجازًا بديعًا من صُنعِ فنانٍ قديرٍ أو أكثر . وقد تَحْملُ مَظْهرَ الخُشونةِ بل وَالبدائيَّةِ أحيانًا ، فرسُومُها عَجلةٌ لا تَتَريَّثُ لإيضاحِ التَّفاصيلِ فَتبدو مُتْقنةً مُتأنِّقةً ، ولكنَّ شأنَها شأنُ فنونِ العُصورِ الوُسطى إن هي إلا سَرْدٌ قصصيٌّ يلعب التأثيرُ الجارفُ « للكُلِّ » دورًا أهم من تفاصيل الجُزْئياتِ ، فهي إنجازٌ يَتلقَّاه قومٌ لايؤمنون بغيرِ الأفعالِ في عصرٍ كان النَّاسُ فيه يُعْجبونَ بالمآثرِ أكثرَ من إعجابهم بالصُّورِ أو الكلماتِ المُعبِّرةِ عَنْها . (صورة ٦٩)

Baysunqur (arts) **بايْسُنْقُر**

تَطلَّعت الفنونُ في العصرِ التَّيموريِّ (انظر Timurid painting) إلى حمايةِ رُعاةِ الفنِّ من الأمراءِ ، وكان أهمَّهم في شيراز « إسكندر سلطان بن عمر شيخ » وفي هراة « بايسنقر ميرزا بن شاه رخ » ، وهُما أبناءُ عمومةٍ وحَفيدا تيمورلنك . واسْتغرقت ولايةُ بايسنقر من عام ١٤٢٠ حتى ١٤٢٣ إلَّا أنَّه عاش في عاصمةِ أبيه شاه رخ في هراة في أوجِ سُلطانِ التَّيموريِّين ، ومن ثَمَّ صرفَ كُلَّ جهودهِ إلى الفنون فأنشأَ المكتبةَ المعروفةَ باسْمِهِ ، واجتذبَ إلى مَرْسَمِها أساطينَ الفنونِ في عصره ، وزوَّدهم بأفضلِ أنواع الورقِ والعجائن اللَّونية ومواد التَّجليدِ بما في ذلك الذَّهبُ الثَّمينُ واللازورد النَّفيسُ في وقتٍ كانت فيه هراة مركزًا للحياةِ الفِكْريةِ والتَّذوقِ الجماليِّ . وهذه هي البيئة التي تم خلالها تصويـر مُنَمْنمات مَخْطوطة « شاهنامـة الفِرْدوسي » التي أمر بايسنقر بإعْدادِها والمحفوظة حاليًا بمكتبةِ قصرِ غولستـان بطهران . (صورة ٧٦)

bazahang (Pers.) (arch.) **مَلْقفُ الهواء ، بازاهنغ**

واجهَ المعماريُّ المُسْلِم في البلادِ الحارَّةِ مُشْكلاتِ التَّهويةِ والإضاءةِ والإظْلالِ على

المختلفة لِفُنونِ التَّصميمِ design* الحديثِ من مِعْمارٍ وَفُنونٍ جَميلة وتَطبيقيَّة ، أسَّسه في عام ١٩١٩ بمدينة ڤيمار Weimar المعماريُّ وُلتر غروبيوس Walter Gropius مع نَفَرٍ من زُمَلائهِ ، وكان أميرُ المدينةِ قد اسْتَدْعاهُ لِتَنْظيمِ دراسة الفُنونِ بها . وكان هَدَفُ المَعْهدِ المُزاوجةَ بَيْنَ الفنِّ والتكنولوجيا سَواء في الفُنونِ الجَميلةِ أو التَّطبيقيَّةِ أو التَّصميمات الصِّناعيَّةِ أو المِعْمارِ ، وهو ما اقتضى خُروجًا جذْريًّا على النَّهْجِ المألوف . ومع أن منهج المعهد قد احْتَشد بدراسة التَّصميمات الهَنْدسيَّة والصِّناعيَّة ، فقد انْتَظَمَ بَيْنَ صُفوفِ أساتذته العَديدُ من المُصَوِّرينَ المَرْموقينَ ذَوي الفِكْرِ المُتَجدِّدِ وَالرُّؤيةِ العَصْريَّة مثل يول كليه Klee* وكاندينسكي Kandinsky* . وقد انتقل مَعْهَدُ باوهاوس إلى مَدينة ديساو Dessau ، غَيْرَ أنَّ تأثيرَهُ على فنِّ التَّصميمِ أخذ يَتَّسعُ شَيْئًا فَشَيْئًا .

Bayeux tapestry *tapisserie f. de Bayeux* (arts) **نَسْجيةُ بايو المطرَّزة**

وَثيقةٌ تَروي في صيغةٍ مُصوَّرةٍ قِصَّةَ غزو إنجلترا من وجْهةِ نظرِ النورمان Normans ، كما تعطي صُورةً رفَّافةً لحياةِ الإقطاعِ مِنْ خلال القِصَّة . وقد يكونُ إطلاقُ كلمةِ نَسْجيةٍ في هذا المقام مُغالطةً لا يُسوِّغها إلا كَوْنُها تُسْتَخْدم كَمُعلَّقاتٍ فوقَ الحائطِ . وإذ كان التَّصميمُ قد نُفِّذَ بتَطْريزِ خيوطِ الصُّوفِ فوقَ سَطْحِ شريطٍ من الكتَّانِ الخَشِنِ دونَ نَسْجِهِ في القماشِ ذاتِه فكانَ الأجدرُ تَسْميتَها مُطرَّزة بايو .

وكانت أمثالُ هذه الزَّخارف من القُماشِ تُسْتَخْدمُ لتَغْطيةِ الجُدرانِ العاريةِ للحصُونِ ، غير أنَّ هذه النَّسْجيةَ بالذَّاتِ ظلَّت ضمنَ كنوز كاتِدرائيَّة مدينةِ بايو ، وهي من إنتاج أشهرِ بُيوتِ التَّطريزِ الإنجليزيَّة فَرَغتْ منها بعد ٢٠ عامًا من معركةِ هِيسْتِنْغز Hastings التي تُسَجِّلها .

والشَّخْصيةُ الرَّئيسيَّةُ فيها لوليام الفاتح William the Conqueror الذي فَرَضَ نَفْسَه على شمالِ أوربا خلالَ النِّصفِ الثاني من القرن ١١ . وتستغرقُ القِصَّةُ التي ترويها النَّسْجيةُ في ٥٨ مشهدًا الفترةَ مابين الشُّهورِ الأخيرةِ من حُكمِ إدوارد المعترف [القديس] Edward

الوافرةُ عن تَنَوُّعٍ كبيرٍ في أُسْلوبِه ، فَثَمَّة صَلابةٌ نَحْتيَّةٌ اقْتَبَسها عن زَوْجِ شَقيقتِهِ الفنَّان أندريا مانتينيا Mantegna* تَتَجَلَّى في أعماله المُبَكِّرةِ مِثْلِ لَوْحةِ « آلام البُسْتان » (ناشونال غاليري) ، كما لا شَكَّ في أنه كانت لزيارة المصوِّر أنطونيللو دا مسّينا [الصقلي] Antonello da Messina (انظر oil painting) لمدينة البندقيَّة أثَرُها في ثَراءِ أَلْوانِهِ وَتَطْويرِ تقنتِهِ في اسْتِخْدامِ الألوان الزَّيتيَّة . وَظَلَّ جيوڤاني عَمَلُ بالتَّصْويرِ إلى سِنٍّ مُتَقَدِّمةٍ لتَزْيينِ المَباني العامَّة والكَنائسِ في البندقية وغيرها من المُدُنِ . (صورة ١٠١)

bell krater see: **krater**

bell tower see: **campanile**

Belshazzar's Feast وليمة بيلْشاصَّر

Le Festin de Balthasar (rel.)

أعَدَّ بيلشاصَّر [بالتازار] ، آخرُ مُلوكِ بابل ، وليمةً عظيمةً جاء فيها بآنيةِ الذَّهبِ والفِضَّةِ المنهوبة من هيكلِ أورشليم كي يَشْرَبَ بها الخمرَ هو وحاشيتُه وزوجاتُهُ وسراريُه ، فإذا عينُ المَلكِ تقعُ على يد إنسانٍ تكتبُ عبارةً سِرِّيةً على الحائطِ ، ففَزِعَ وأمرَ باسْتدعاءِ النبيِّ دانيال الذي كشفَ لهُ سرَّها وأنْذَرهُ الهَلاكَ القَريبَ [دانيال ٥ :٥] . وقد فُتِنَ لفنانُ رمبرانت بهذهِ القِصَّةِ التوراتية فَسجَّلها بأروعِ صورةٍ في لَوْحتِهِ المعروفةِ باسم « بيلشاصَّر يرى الكتابةَ على الحائط » المَحْفوظة بالناشونال غاليري بلندن .

(صورة ١٠٠)

benben بِنْبِن

benben (rel.)

عُبِدَ الإلهُ رع منذُ أقدمِ العُصورِ في أون [عين شمس : هليوپوليس] وأجمعَ المِصْريونَ جَميعًا على عِبادتِهِ ، وكان يُرْمزُ لهذا الإلهِ بقِمّةِ الهريم الذي يعلو المسلة والذي يُكْسَى برَقائقِ الفِضَّةِ ، ويعرف باسم [بنبن] باعتبار أن قمة هذا الهريم التي كانت تُوضَعُ في فناء المَعْبدِ المكشوف كانت تَتلقَّى وتعكِسُ أشِعَّةَ الشمسِ الأولى . وإلى جانبِ قمة هذا الهريمِ المُقَدَّس الذي كان يَرْمِزُ إلى إله الشَّمْسِ في هليوپوليس كانت ثَمَّةَ صُورٌ أخرى للإلهِ رع ، فمنها ما كان عَلى شكلِ إنسانٍ وسمّوه أتوم ، ومنها ما

Solemnis وقدّاسٍ آخرَ صَغيرٍ و « أوراتوريو المَسيح فَوْقَ جَبَلِ الزَّيتون » و « نشيد العَذراءِ لتَمْجيد الرَّبِّ » Magnificat* ، وافتتاحياتِ ليونورا Leonora وإيغمونت Egmont وكوريولانوس Coriolanus .

bel canto بِلْ كانْتو ، غِناءٌ رَخيم

(It.: beautiful singing) (mus.)

نوعٌ من الغناءِ اشْتُهرتْ به المدرسةُ الإيطاليَّة ، يتميَّز أداؤه بالشَّجنِ ويهدِفُ إلى التَّأثيرِ العاطفيِّ بعيدًا عن الدِّراميَّة ، شاع في أوبرات بِلليني Bellini* ودونيزيتّي Donizetti وغَيْرِهما .

belfry برجُ أجراسِ الكَنيسة

beffroi m. (arch.)

هُوَ برجُ الأجراسِ المُشيَّدُ ضِمْنَ مبنى الكَنيسةِ على العَكْسِ من الكامپانيلي campanile* ، وهُوَ برجُ الأجراسِ القائمُ بذاتِهِ .

Bellini, Gentile (arts) بلليني ، جنْتيلي (١٤٢٩-١٥٠٧)

مُصَوِّر إيطاليٌّ بُنْدُقيٌّ ذائعُ الصِّيتِ وَقَعَ عليه الاختيارُ للذَّهاب إلى القُسْطَنْطينيَّة عام ١٤٧٩ لعَمَلِ پورتريهات للسُّلْطان محمد الثّاني (الناشونال غاليري بلندن) . وفي عام ١٤٧٤ صَوَّر مَجْموعةً من الصُّوَرِ التّاريخيَّة لقَصْرِ الدوج [تُنطق دُوجه] بالبُنْدُقيَّة أتى عليها الحَريقُ فيما بعد . وَثَمَّةَ صُورَتانِ للسُّلطان قايتباي وَالسُّلطان قنصوه الغوري تُنْسَبانِ إلى بلليني ، وإن كان هذا على وَجْهِ الظَّنِّ لا التَّحقيق ، غَيْرَ أنَّ صُوَرَهُ الخالدةَ لِحَفلاتِ البُنْدُقيَّةِ وَمواكِبِها وَأَعْيادِها الدِّينية تَمُدُّنا بذَخيرةٍ لا تَفْنى من المَعْلوماتِ الوثائقيَّة وَالمَشاهِد السّاحرة الجَذّابة عن مَجْرى الحَياةِ في المَدينةِ إبّانَ حَياتِهِ ، مِثْلِ لَوْحةِ « المَوْكب الدّيني بميدان القدّيس مَرقص بالبُنْدُقيّة » (متحف الأكاديمية بالبندقية) .

(صورة ٩٧)

Bellini, Giovanni (arts) بلليني ، جيُوڤانّي (١٤٣٠-١٥١٦)

مُصَوِّرٌ إيطاليٌّ بُنْدُقيٌّ أَسْهَمَ أكثَرَ مِنْ أيِّ فَنّانٍ آخرَ في عَصْرِهِ في خَلْقِ المَدْرسَةِ البُنْدُقيَّة العُظْمَى للتَّصْويرِ . وتَكْشِفُ صُوَرُهُ العَديدةُ

وَقدَّم على نَمَطِهِ سيمفونيَّتَيهِ الأولى والثّانية ، ثُمَّ ما لَبِثَ أن صَبَّ في هذا القالَبِ المُحَدَّد مادَّةً أصيلةً ذاتَ شِحْنةٍ وجدانيَّةٍ مُكَثَّفةٍ حتّى تَميَّزت سيمفونيَّته الثّالثة بقوَّة التَّفاعلات والاسْتِطْرادات الَّتي وَسَّعت حدودَ أقْسامِها وَزادَتْها عُمْقًا عن حدودِ أقسام سيمفونيات موتسارت وهايدن الكلاسيكيَّة . وقد سَمَّى بيتهوڤن سيمفونيَّته الثّالثة سيمفونية البطولة Eroica وَكَتبها فيما يُقالُ إعْجابًا بشخصيَّة ناپليون أيّامَ كان قُنْصُلًا بحكومةِ الإدارة Directoire* ، ثم ضرب بعد ذلك بريشَتِهِ على اسْمِ ناپليون حتّى كادَ أن يُمَزِّقَ الصَّفْحةَ الأولى من الكرّاسة الموسيقيَّة وكتب بَدَلًا منها « سيمفونيَّة بطوليَّة كُتِبَتْ لتَمْجيدِ ذِكْرى رَجُلٍ عَظيمٍ » بعد ما نَصَّبَ ناپليون نَفْسَهُ إمْبراطورًا وَفَرضَ على وطنه وَالبلادِ الَّتي غزاها حُكْمًا اسْتِبْداديًّا مُطْلَقًا . والرّاجح أن فكرةَ البطولةِ الَّتي راودت بيتهوڤن كما نَلْمسُها من موسيقاه لَيْسَتْ هي بطولةَ المَعارِكِ الحَرْبيَّة بَلْ بطولةَ الإنسانِ في كِفاحِه للظَّفرِ بحُرِّيَّتِهِ . فلقد ارتبط بيتهوڤن في موسيقاه بأنْبَلِ الأهْدافِ الإنسانيَّة وَعَبَّر عن إيمانه بالحُرِّيَّة والإخاءِ وَالمساواةِ في جَميعِ نَماذجِهِ الموسيقيَّة مُنيرًا الطَّريقَ أمامَ الإنسان لينطلقَ في رَكْبِ التَّقَدُّمِ وَالكمال البَشريِّ . وقد تألَّقَ نَجْمُ بيتهوڤن حينَ بَعَثَ الرُّوحَ الكامِنةَ وراء هذه الأهداف في موسيقاهُ دونَ أن يَلْجأَ إلى بَرامِجَ تصويريَّة ، فارتفع بموسيقاه دون إخْضاعِها بإخْضاعِها لمُقْتَضياتِ برامجَ أو تَصْويراتٍ خارجةٍ عن كِيانِها وأفكارها الموسيقيَّة المُطْلقة ، وهو ما يُطْلَقُ عليه « رُوح بيتهوڤن » الَّتي تَجَلَّت أقوى ماتجلَّت في سيمفونيَّته التّاسعة ، الَّتي أراد ريتشارد ڤاغنر Wagner* نَقْلَ كُنْهِها إلى الأوبرا فابْتَكَرَ « الدِّراما الموسيقيَّة » musical drama* .

وقد أثْرى بيتهوڤن البشريَّة بالأعْمال التّاليــة : تِسْعِ سيمفونيّــات ، وخمسة كونشيرتات للبيانو ، وكونشيرتو للڤيولينه وكونشيرتو للآلاتِ الثّلاثِ : البيانو والڤيولينه والتّشيللو ، وفانتازيه للكورال و٣٢ صوناته للبيانو وَعَشْرِ صوناتات للڤيولينه ، وأوبرا واحدةٍ هي « فيدليو » Fidelio ، وباليه واحد هو « مخلوقات پروميثيوس » The Creatures of Prometheus ، وقُدّاسٍ كبيرٍ Missa

كان على شكل إنسان رأسُهُ رأسُ صَقْرٍ يَعلوه قُرصُ الشَّمْسِ وسمَّوه « حراختي » أي « حور المُشْرِق » أو « رع حراختي » أي « رع حور المُشْرِق » .

bend (blt.) see: **movements in dancing**

Benedictines **البِندِكْتيُّون**

bénédictins (rel.)

نِظامٌ من تَجَمُّعِ الرُّهْبانِ الكاثوليك في دير يَعيشونَ فيه حَياةَ الأُسْرةِ المسيحيَّة اللَّصيقة الأفرادِ والَّذين يَتقاسمونَ شُؤونَ مَعيشَتِهم حتَّى تَأسَّست بفضلِ هذا النِّظام قُرًى أَصْلَحتِ الأراضيَ البورَ في أوربا وحافظت في أدْيِرَتِها على المَخْطوطاتِ وَالتُّراث القديم . أسَّسَ هذا النِّظامَ القِدِّيسُ بنوا ده نورسي Benoîs de Nursie [القديس بندكت مؤسس الرهبنة الغربية] في عام ٥٢٩ في دير مونت كاسينو بإيطاليا ، وأُطْلِق على جماعَتِهِ بَعْدَ ذَلِكَ اسم البندكتيِّينَ نِسْبةً إلى اسْمِه ، وَشاعَ هذا النِّظامُ خِلالَ القرنِ العاشِرِ في ألْمانيا وفرنسا وسويسرا وإسپانيا ، فأنْشأَ غيوم التقيُّ دُوق أكويتانيـــــا Guillaume le Pieux duc d'Aquitaine في عام ٩١٠ ديرًا للبندكتيِّين في كلوني *Cluny بإقليم برغنديا ، ومنه امْتَدَّت حَرَكةٌ إصلاحيَّةٌ كانَ لها أثَرُها في النَّهْضةِ الكارولِنْغيَّة (انظر Carolingian art) وَفي تَطْويرِ الفَنِّ الرُّومانِسْكيِّ (انظر monastic Romanesque art) في سائِرِ أنْحاءِ العالَمِ المَسيحيِّ خِلالَ القَرْنين ١١ و ١٢ .

Benoîs, Alexander Nicolayevich (arts) **بِنْوا ، أَلِكْسَنْدر** **(١٨٧٠-١٩٦٠)**

فنَّانٌ روسيٌّ يَنْحَدِرُ مِنْ أَصْلٍ فَرَنْسيٍّ ، اشْتُهِرَ بِتَصْويرِهِ لِلمَوْضوعاتِ التَّاريخيَّة وبِصُوَرِهِ الإيضاحيَّة وَتَصْميمِ المَناظِرِ وَالأزياءِ المَسْرحيَّة . وَقد اشْتَرَكَ مَعَ دياغيليف *Diaghilev بوَصْفِهِ ناقِدًا وَمُؤَرِّخًا فَنيًّا في تَأسيسِ مجلة « عالَمِ الفَنِّ » Mir Iskusstva الَّتي كانت ذاتَ تأثيرٍ بَعيدِ المَدى .

benw (phoenix) **بِنُو**

phénix m. (rel.)

هُوَ طائِرُ مالكِ الحَزين « فينكس » وكان المُلوكُ المِصْريُّون يَرْمِزون به في مَعابِدِهِم ومقابرهِم إلى إله الشَّمْسِ على هَيْئَةِ طائرٍ جاثِمٍ .

Berlioz, Hector (mus.) **بِرْلِيوز ، هِكْتُور** **(١٨٠٣-١٨٦٩)**

مُؤَلِّفٌ موسيقي فَرَنْسيٌّ ، بدأ عازِفًا على الجيتار وَتَلَقَّى دُروسًا موسيقيَّةً عامَّةً في كونسيرڤاتوار باريس ولكنه لم يَنْبُغْ عازِفًا على البيانو أو غَيْرِه من الآلاتِ ، وَمع ذلك كان أُسْتاذًا مُبْتَكِرًا لا يُجارَى في مَجالِ التَّوْزيعِ الأوركسترالِيِّ الَّذي ألَّف فيه كِتابًا .

ظَهَرَ برليوز وَسْطَ صالُونات باريس المَشْحونةِ بالجَدَلِ الفِكْرِيِّ والسِّياسيِّ ، وكان شابًّا مُحْتَدِمَ العَواطِف يَمْلِكُ صِفات المُؤَلِّف الموسيقيِّ العَظيمِ وَقائِدِ الأوركستر الفَذِّ والصَّحَفيِّ اللَّامِعِ وَالنَّاقِدِ المَرْهوبِ الجانِبِ ، استمدَّ نَبَضاتِهِ الوِجْدانيَّة من عالَمَي الأدبِ وَالموسيقى من مُؤلَّفات غوته Goethe الَّتي ألْهَمَتْه أوپراه « لعنة فاوست » Damnation of Faust ، ومن شعر بايرون Byron الَّذي ألهمه سيمفونيته للڤيولا والأوركستر « هارولد بإيطاليا » ، ومن « الكوميديا الإلَهيَّة » لدانتي الَّتي رَفَعَ مِنْ شَأْنِها في « قُدَّاسٌ لِلْمَوْتى » *requiem ، ومن المُنْجَزاتِ الموسيقيَّة لِكُلٍّ من غلوك *Glück وڤيبر *Weber وبيتهوفن *Beethoven . وعاشَ برليوز تَجْرِبَةَ حُبٍّ نادرةً اخْتَلَطَ فيها الحُلْمُ بالواقِعِ حينَ وَقَعَ في غرامِ المُمَثِّلَةِ الأيرلنديَّة هنرييتا سميثسون Smithson الَّتي كانت تُؤَدِّي الأدوار النِّسائيَّة الرَّئيسيَّة في مَسْرَحيَّات شكسبير بإحْدَى الفِرَقِ الهامَّةِ الَّتي زارتْ باريس عام ١٨٢٧ ، وَعاشَ أسيرَ حُبِّ هذه المَرْأةِ التي كان يَرى فيها أُنْثَى نادِرةً « تَجْمَعُ بَيْنَ مَلامِحِ جولييت وأوفيليا » على حَدِّ قَوْله ، وَأَوْشَكَ أن يَنْتَحِرَ في لَحَظاتِ يَأسِهِ من الزَّواجِ بها ، غير أنه سَرْعانَ ما اكتشف فيها بَعْدَ اقترانه بها نَموذجًا عاديًّا بَعيدًا عن الصُّورةِ الشَّاعريَّة الَّتي رَسمها خياله المَشْبوبُ . ومع ذلك ألْهمته هذه التَّجْرِبَةُ « سيمفونيته الخياليَّة » Fantastic symphony الَّتي ضَمَّنها عِدَّةَ أفْكارٍ اقْتَبسها من البيئةِ الموسيقيَّة الأدبيَّة الَّتي عاشَ بَيْنَها في باريس ، فكانت تَحَوُّلًا بارزًا في نَموذجِ السِّيمفونيَّة لأنها وَثَّقَت الصِّلَةَ بَيْنَ أجْزاءِ السِّيمفونيَّة ودَعَّمتها عن طريق بَرْنامجٍ تصويريٍّ يتمثَّلُ في تكْرارِ ظُهورِ لَحْنٍ مُعَيَّنٍ أطْلَقَ عَلَيْه برليوز اسْمَ لَحْنِ « الفكرة الثَّابتة » ثم سَمَّاهُ بعد ذلك كل من ليست *Liszt وسيزار فرانك *Franck « الصِّيغة الدَّائريَّة » .

ومن بَيْنِ أعْمالِهِ الأوبراليَّة « بنفنوتو تشيليني » Benvenuto Cellini ، و « بياتريس وبينيديك » Beatrice and Benedick و « الطرواديون » The Trojans و « لعنة فاوست » ، و « طفولة المسيح » The Childhood of Christ . كما ألف قداسًا للموتى *requiem ونشيدًا للشكر *Te Deum وسيمفونية « روميو وجوليت » وسيمفونية هارولد بإيطاليا للڤيولا والأوركستر وسيمفونية ليليو Lélio باعْتِبارِها المُقابِل لسيمفونيته الخياليَّة .

Bernini, Lorenzo (arts) **بِرْنيني ، لُورِنْزُو** **(١٥٩٨-١٦٨٠)**

فنَّانٌ إيطاليٌّ من مَواليدِ نابُلي تتمثَّل في أعْماله أعْظَمُ مُنْجَزاتِ الطِّرازِ الباروكيِّ . قام بتَصْميمِ قَصْرِ باربريني Barberini الشَّهير في روما . ومن أعظم أعماله النَّحْتيَّة تِمْثالُ « داوود » و « أبوللو ودافني » (متحف بورغيزي بروما) و « القِدِّيسة تيريزا لَحْظة انْتِفاضَتِها بالعِشْقِ الإلهي » (كنيسة سانتا ماريا ديللا ڤيتوريا بروما) وَنافورة « الأنهار الأرْبعة » (ميدان ناڤونا بروما) . غَيْرَ أنَّ أعْظَمَ أعْمالِهِ المِعْماريَّة هو المَيْدانُ الفَسيحُ أمامَ كنيسةِ القِدِّيس بُطْرس الَّذي تَبْدو أعْمِدَتُه المُحيطةُ بالمَيْدانِ من كافَّة جَوانِبِه وَكأنَّها أذْرُعُ المَعْبَدِ تَحْتَضِنُ بتَرْحيبٍ وُفودَ الزَّائرين .

كان برنيني يَتَلاعَبُ بالضَّوْءِ وَالظِّلِّ على سَطْحِ مَنْحوتاتِهِ بِمَقْدِرةٍ فَذَّةٍ ، كما وُفِّقَ في إبْرازِ مَلاسةِ البَشرةِ وَتَطايُرِ الأَرْدِيةِ وَانْسيابِ الشَّعْرِ وَدِقَّةِ الأغْصانِ وَرَهافةِ الأوراقِ بما يناسب هَدَفَهُ من مَفْهومِهِ الخاصِّ عَنِ « التَّصْويرِ » على الرُّخامِ ، كذلك حَذِقَ التَّعْبيرَ بكُلِّ وَسيلةٍ عن الانْفِعالِ وَالحَرَكةِ حَتَّى يَجْعَلَ الرُّخامَ يَبْدو وَكأنَّه يَسْبَحُ في الفَضاءِ . وَبرنيني هو صاحبُ التِّمْثالِ النِّصْفيِّ الشَّهيرِ للويس الرَّابِعَ عَشَرَ المَحْفوظِ بقَصْرِ ڤرْساي .

(صورة ٩٥)

bestiary (Lat.: **bestiarius**) *bestiaire m.* (cul. & arts) **كِتابُ الحَيَوانياتِ الأَخْلاقيَّة**

الزامِرة ، المؤلَّف الرَّمْزيّ عن الحيوان وعاداتِه ، القَصَصُ الحَيَوانيّ

١ . ظهرت خلالَ العصورِ الوسطى مؤلَّفاتٌ قصصيةٌ رمزيةٌ تصف الطَّيرَ والحَيوانَ منذ أقدمِ العصورِ ، وإلى جانبها طيورٌ وحيواناتٌ خُرافيةٌ كان الظَّنُّ الشائع أن لها وجودَها الحقيقيَّ . وكانت جميعا تتقمّص خصائص البشر وتهدف إلى تلقين عدد من القيم الدينية والأخلاقية ونقد المجتمع بل والكنيسة ، كما كانت صورها الإيضاحية illustrations* مصدرًا استقى منه فنُّ الكنائس الرومانسكيّ Romanesque والقوطيّ Gothic .

٢ . كذلك انتشرت المخطوطات المصوَّرة التي تضم قصص الحيوانات بكلّ ما صحبها من حِكم أدبية وتأملات في ظروف الحياة العامة واليومية انتشارًا واسعًا في العالم الإسلاميّ .

وكانت ثمة نسخٌ خاصة تعدّ لمكتبات السلاطين تُزوَّد بتصاوير توازيها روعةً وأبهةً . وحتى الآن لم يتيسَّر فحص الأصول الفنية للحيوانات الماثلة في هذه الصور فحصًا علميًّا دقيقًا وإن أمكن تتبُّع أصولها في كتب « الحيوانات الأخلاقية الرامزة » التي أعدَّ تصاويرها أتباعُ الكنائس الشرقية . ومع أن الرسوم قد اتَّسمت بالبدائية الفظّة إلا أنها تميّزت أيضا بنوع من التدفّق والحيوية ، واستطاع المصوِّر النَّفاذَ إلى روح القصص البوذيّة الأصلية التي منحت الحيوانات الخصائص الذهنية الإنسانية عامدًا إلى تمثيل ابن آوى على الخصوص في ممارسته لدهائه الخارق وهو يتفوّق على ضحية غافلة بأسلوب فكاهيٍّ ساخر . (صورة ٩٢)

The Betrayal of Christ (The Kiss of Judas)

La Trahison du Christ (Le Baiser de Judas) (rel. & arts) ، **تسليمُ يهوذا المسيحَ ، قُبلةُ يهوذا**

فيما كانَ رؤساءُ كَهَنةِ اليهودِ يتشاورونَ في كيفيَّةِ التخلّصِ من المسيح هبطَ عليهم يَهوذا الإسخريوطي أحدُ تلاميذِ المسيح عارضًا أن يُسَلِّمَه إليهم نظيرَ ثلاثينَ قطعةً من الفِضَّةِ لا تتجاوزُ قيمتُها الآن ستَّةَ جُنيهاتٍ . واتَّفقَ معهم على أن يَدُلَّهم عليه في الظُّلمةِ الحالكةِ — التي لن يتبيَّنوه فيها — بالاقترابِ منهُ وتقبيلِه . وبينما كان المسيحُ يحادثُ تلاميذَه إذا بِجَمْعٍ غفيرٍ من جُندِ الرُّومان المُدجَّجين بالسُّيوف وحَرسِ الكهنة المُزوَّدين بالعِصيّ ينقضُّون عليهم . وتقدَّم يهوذا من المسيح فقبَّلَهُ وهو يُقرئه السَّلام ، فعاتبه يسوع مُتسائلًا عمّا إذا كان قد جاءَ لتحيَّتِه وتقبيلِه أم ليخونه ويُسلِّمه لأعدائِه . ومن ثَمَّ صارت قُبلةُ يهوذا تُضْرَبُ مَثلًا لاستخدامِ أسمى مظاهرِ المَحبَّةِ ، وهي القُبلةُ ، في أحطِّ الغاياتِ ، وهي الغَدْر والخيانة . ولم يقاومِ المسيحُ معتقليه بل أسلم نفسَهُ لهم عن طواعيةٍ . وعندها تخلّى عنه تلاميذُهُ وفرّوا ، فكان تركُهم إيّاه في أحْلكِ الظُّروف وهم أقربُ الناسِ إليه مما ضاعفَ آلامَه . وحين استيقن يهوذا من أن الحُكْمَ بموتِ المسيح نافذٌ لا محالةَ ندم وردّ الثلاثينَ قطعةً من الفِضَّةِ إلى رؤساءِ الكهنةِ مُعترفًا بجريمتِه وبأنه قد تسبَّب في إهدارِ دمٍ بريءٍ ، ثم انتحر .

ومن أشهرِ اللَّوحاتِ التي تصوِّرُ تسليمَ يهوذا قطعَ الفِضّةِ إلى رؤساءِ الكهنةِ تلك التي رَسَمها رمبرانت Rembrandt* بهذا الاسم والمحفوظة لدى مركيز نورمانسبي Normansby ضِمْنَ مجموعتِه الخاصّةِ . وثمّةَ لوحةُ هيرونيموس بوش Bosch* بمُتحف سان دييغو في كاليفورنيا تمثّل مَشْهدَ تسليمِ يهوذا لِلمسيحِ . (صورة ٩٩)

Bhagavad Gita بهاغاواتْ غيتا « الأناشيدُ القُدسيّة »

(rel. & arts)

هي الكتابُ الرابعَ عشرَ من ملحمةِ مهابهارانه Mahābhārata* الهنديّة ، ويُعدُّ هذا الجزءُ من أروعِ ما كُتِبَ دينيًّا في العالم ، وهو للهندوس مثلُ موعظةِ الجبلِ للمسيحيّين .

وهذه الأناشيدُ القدسيّةُ مَسُوقةٌ على هيئةِ حوارٍ بين أرْجُونا Arjuna بَطلِ ملحمةِ المهابهارانه وبين كريشنه Krishna* صديقِه وقائدِ مَرْكَبَتِه ، ويمثِّل هذا الحوارُ أروعَ ما تنطوي عليه الملحمةُ من طابعٍ دراميّ ، حينَ راود أرْجُونا نفسَه في أن ينسحِبَ من موقعه في المعركةِ التي كانت بين الپانْداڤاس Pandavas والكَوراڤاس Kauravas بعد أن اشتبكتْ قواتُ الطَّرفين في قتالٍ كانت ساحتُهُ كوروكشترا Kurukshetra خوفًا من أن يحصد الموتُ جُنوده ، فرأى أن يقدِّم نفسَه لخصْمِه فداءً لجنده . عندها لامَه الإلهُ كريشنه ونَصَحَهُ أن يَمضي في سبيله عامِرَ القلبِ بالإيمانِ بالله مهما كانتِ النتيجةُ ، فارتضى أرجونا رَأْيَ كريشنه ومضى يُواصلُ القتالَ .

وملحمةُ مهابهارانه من تأليف الشاعر فياسا Vyasa ، وكان ذلكَ حوالي القرن الخامس ق.م ، وهي سبعمئةِ بيتٍ في ثمانيةَ عشرَ فصلًا .

ونبدأ البهاغاوات غيتا بالحديثِ عن كلِّ ما هو خُلقيّ ، ثم إذا هي تَتَشَعَّبُ إلى الحديثِ عمّا يتصلُ بكينونةِ الله ثم إلى ما يجب على الإنسانِ فِعلُهُ لكي يرقى إلى الله ويعرفَ ربَّه . وهذه الأناشيدُ القدسيّةُ في مَسافِها لم يَفُتْها بَسْطُ الوَسائلِ إلى الغاياتِ معزِّزةً رسالتَها بموجزٍ عن الفكرِ الدّيني الهنديّ على مَرِّ العصورِ . وإذ كان التوحيدُ هو الطّابَعَ المُهَيْمِنَ على هذا العمل ، لهذا نراهُ يمثِّل « الحقيقةَ المطلقةَ » في تجسُّدِ الإلهِ فشنو Vishnu* في هيئةِ كريشنه . وبجلالِ هذه الأناشيدِ القدسيّةِ عَرَضتْ لها الكتبُ قديمًا ، ولا تزال ، بالشَّرحِ والتعقيبِ ، كما عُني بها مُصَوِّرو الهندِ فإذا هم يصوِّرونَ ما جاء بها من أحداثٍ في مواقعَ مختلفةٍ .

Bhagavata Purana بهاغاوات بورانا

(rel., cul. & arts)

كان للبهاغاوات بورانا (انظر Purana) في العقيدةِ الفشنويّةِ Vishnuism* أثرٌ أيُّ أثرٍ في ترسيخِ العشْقِ الإلهيّ «bhakti» الذي هو خُلوص النّفسِ في صلتِها بالإله خلوصًا لا شائبةَ فيه . وجَوْهرُ البهاغاوات بورانا هو حياةُ الإله كريشنه طفلًا وشابًّا الذي يقوم النَّصُّ بغرسِ الورعِ والخشيةِ له في النّفوس . والغريبُ أن الشاعرَ جاياديف Jayadeva الذي طالما تغنّى في أشعاره برادها محبوبةِ كريشنه لم يذكُرْها في هذه القصيدةِ إلّا لمامًا ، على حينَ فاضَ شعرُه بذكر حالباتِ البقر gopis اللاتي عشقنَ كريشنه عشقًا نسّيْن فيه أنفسَهُن وأنكرنَ ذواتِهن إنكارًا بدا في العقيدةِ الفشنويةِ وكأنه رمزٌ لتوْقِ الأرواحِ إلى الله . ويَعُدُّ العابدون لكريشنه غيَّه ونولُّهه برادها وحالبات البقر انطلاقًا إلى تحقيق أُلوهيّته ،

ذلك أن جوهرَ الببغاوات بورانا ينبني على حب المحبوبِ حُبًّا مشبوبًا تستحيلُ معه النبضاتُ الجنسيَّةُ حماسةً دينيَّةً فيّاضة ، وبهذا يكون قد سما بمعنى الشَّبَقِ الذي كان قديمًا مُجونًا وتهتُّكًا إلى أن غدا تعبُّدًا روحيًّا .

bibelots *m.* (Fr.) **طُرَفٌ صَغيرة**

(trinkets, knick-knacks handicrafts)

(arts)

حِليةٌ فنيَّةٌ دقيقةُ الحجمِ رخيصةُ السِّعرِ تُستَخْدَمُ للزِّينة (انظر objet d'art) .

Bible of the Poor see: **Biblia Pauperum**

Biblia Pauperum **إنجيلُ الفُقَراء**

(Lat.: Bible of the Poor) *Bible f. des Pauvres* (cul. & rel.)

أخذ الناس منذ أوائل العصور الوسطى يلخّصون تعاليم الكتاب المقدس مشفوعة بالصور والتفاسير ، وشيئًا فشيئًا أصبحت كل صفحة من صفحات هذه المخطوطات وخاصة في النمسا وجنوب ألمانيا تحتوي على مجموعة من صور أحداث « العهد الجديد » تلقاء نظائرها من « العهد القديم » ومعهـا الشروح الضرورية . وازداد الاهتمام بهذه المصوَّرات منذ القرن الرابع عشر فكان منها ما يزيد على ثمانين مَخْطوطةً مصوّرة ، ونما هذا الاتجاه خلال القرن الخامس عشر في كل من هولندا وألمانيا .

Biedermeier (Ger.) **طرازُ بيدرْمير**

(arts)

الطِّرازُ الألماني المساوِقُ المُناظِرُ لطرازِ عهدِ الإمبراطوريَّةِ الفَرَنْسيَّةِ *Empire style (١٨١٥–١٨٤٨) وخاصَّة في الأثاثِ وأدواتِ الزَّخارفِ الدَّاخليَّةِ . وقد انسحب هذا المُصْطلحُ ليشملَ لوحاتِ العصرِ الرُّومانسيِّ التي تُصوِّرُ الموضوعاتِ الأثيرةَ لدى الطَّبقةِ المتوسِّطةِ ، ولا يجوزُ استخدامُ هذا المُصطلحِ في العِمارةِ أو النَّحتِ .

Bihzad (arts) **بِهْزادُ المُصَوِّرُ**

وُلِدَ كمال الدين بهزاد حوالى مُنتصفِ القرن ١٥ في مدينة هراة . وفي خلالِ حكمِ السُّلطانِ حُسين ميرزا بيقرا (١٤١٦–١٥٠٦) بزغ فجرُ عصرٍ فنِّيٍّ جديدٍ في مدينة هراة عاصمةِ التَّيموريِّين ، ذلك أن السُّلطانَ ووزيرَه الفنانَ الشَّاعرَ الموسيقيَّ المُصوِّرَ مِيرعلي شير نوائي شجَّعا النَّهضةَ الفنيَّةَ وتعهَّداها بالرِّعايةِ والتَّكريمِ . وفي ظلِّ هذه الرِّعايةِ وهذا التَّشجيعِ عَمِلَ الفنانُ بهزاد في مَعهدِ فنونِ الكتابِ « كتاب خانه » . وظلَّ بهزاد يعملُ في هراة حتَّى بعدَ غزوِ الأوزبكيين للبلادِ وإلى أن غزا الصَّفويون المدينةَ عام ١٥١٠ . ولمّا تولى الشاه إسماعيل الصفوي الحُكمَ في عام ١٥٠٢ استدعى بهزاد إلى عاصمتِه تبريز حيثُ أحاطَهُ بالرِّعايةِ والتَّقديرِ . وبعدَ وفاةِ إسماعيل بقيَ بهزاد في خِدْمةِ ابنِه الشاه طهماسب (١٥٢٤–١٥٧٦) وَقيلَ إنَّ بهزاد علَّمه التصوير .

ويَذْكُرُ المؤرِّخُ خواندمير أن بهزاد فاق في مهارتِه جميعَ أبناءِ عصرِه حتى إنَّ شَعْرةً واحدةً من فُرْشاتِه كانت قادرةً بفضْلِ عبقريَّتِه على أن تَبعثَ الحياةَ في الجَمادِ . وقد انفرد هذا الفنانُ الفارسيُّ العظيمُ برقَّةِ الأداءِ والعنايةِ برُسومِ الأشخاصِ والواقعيَّةِ المتجلِّيةِ في الأعمالِ والحَركاتِ واندماجِ شخصيّاتِ صُوَرِه فُرادى أو جماعاتٍ اندماجًا صادقًا . وتبدو تصاويرُه كأنَّها لوحاتٌ من الفُسَيْفِساءِ تتألَّفُ أجزاؤها من مناظر مختلفة ، ويمتازُ رسمُ كلِّ جماعةٍ في تصاويرِه بطابعٍ خاصٍّ يعبِّرُ عن وجدانِ الفنانِ . وقد أنهى بهزاد عهدَ تحكُّمِ الخطّاطِ في حجمِ صُوَرِ المخطوطةِ وفي اختيارِ الموضوعاتِ المصوَّرةِ وفي تحديدِ المساحاتِ التي يتركها بالمخطوطةِ كي يَشغلَها المصوِّرُ بمُنَمْنَماتِه ، فتراه وقد انتقى الموضوعاتِ التي تراءت لهُ وصوَّرها في الأحجامِ التي يراها مناسبةً . وقد ذاعت شُهرتُه وتعدَّتْ حدودَ فارس وتسابقَ في طلبِ صوره الأمراءُ وعشّاقُ الفنِّ ببلادِ الهند . ولا جِدالَ في أنَّ أستاذًا ذائعَ الصِّيتِ مثلَهُ لا بدَّ أن يسارعَ سائرُ الفنانين إلى تقليدِه ، وليس غريبًا حين يَلْجأونَ إلى مُحاكاةِ أُسلوبِه الفنيِّ أن يَعْمِدوا أيضًا إلى تقليدِ توقيعِه رغبةً في الحُصولِ على جَزاءٍ ماديٍّ مجزٍ لأعمالِهم . وهُناك عددٌ من التَّصاويرِ الممهورة باسمِه ، وأغلبُ الظَّنِّ أنها من عملِ تلاميذِه بَعْدَ مشاهدتِهم للأصلِ الذي أبدَعه أستاذُهم الذي كان يقينًا أبرعَ مُصوِّري جيلِه .

وما أقلَّ الصُّوَرَ التي صحَّت نسبتُها إلى بهزاد والتي تحملُ توقيعَه الصَّحيحَ . وتزهو دارُ الكتبِ المصرية بنُسْخةٍ من مخطوطةِ « بوستان » للشاعرِ سعدي التي لا يُشكُّ في أنَّ المُنَمْنَماتِ السِّتَّ الأولى منها من تصوير بهزاد . والرّاجح أيضًا أن المُنَمْنَماتِ الأربعَ الواردةَ في مَخطوطةِ « مَنْطِقِ الطَّيرِ » لفريد الدين العطّار (مُتحف متروبوليتان بنيويورك) هي من تصويرِ بهزاد ، كما تحملُ بعضُ مُنَمْنَماتِ نُسْخةِ « خمسة نظامي » [القصائدُ الخمس] ١٤٩٤م المحفوظة بالمُتحف البريطاني توقيعَ بهزاد . (صورة ٨٤)

The Birth of the Virgin *La Nativité de la Vierge* (rel.) **ميلادُ السيِّدةِ العَذْراء**

يُصوِّر هذا المشهدُ في العادةِ حجرةَ النومِ التي وُلِدتْ بها العَذراءُ مَرْيم بإذخة الرِّباش ، كما يُصوِّرُ أيضًا حنَّةَ أُمَّ الطِّفلةِ وهي تتلقَّى تهانيَ أفرادِ الأُسرةِ والأصْدقاءِ . ويُقدِّمُ فرا كارنافالي Fra Carnavali هذا المشهدَ في لوْحتِه المحفوظةِ بمُتْحفِ المتروبوليتان للفنونِ بنيويورك . (صورة ١٠٣)

bis (Fr.) **(twice)** (mus.) **بيس**

كَلمةُ استحسانٍ يُصاحُ بها لاستعادةِ ما يُنشَدُ أو يُعزفُ ، وهي مُشتقَّةٌ من الكلمةِ الفَرَنْسيَّة bisser ومعناها « يَستَعيدُ » . والغريب أن الإنجليز يستخدمون عوضًا عنها كلمةً أخرى فرنسية هي encore بمعنى « مَرَّةً أخرى » .

bitonality **ازْدِواجُ المقاميَّة**

bitonalité f. (mus.)

ثمَّةَ عددٌ من السَّلالمِ الموسيقيةِ الكبيرةِ والصغيرةِ التي تتَّفقُ في أبعادِها وتختلفُ في تَسْميتِها وَفقَ طريقةِ استخدامِها إمَّا بالرَّفعِ أو بالخَفْضِ . وبذلك يكونُ لكلِّ تكوينٍ موسيقيٍّ من هذه اسمان أحدُهما بأسلوبِ الرَّفعِ والآخرُ بأسلوبِ الخَفْضِ . فمثلًا سلم دو دييز الكبير هو بعَيْنه سلَّم ري بيمول الكبير ، ولا يختلفان من الناحيةِ اللحْنيَّة ولكنَّهما يختلفانِ في المُعالجةِ الهارمونيَّة . (انظر polytonality)

Bizet, George (mus.) **بيزيه ، جُورْج (١٨٣٨–١٨٧٥)**

مُؤلِّفٌ موسيقى فَرَنسيٌّ من مواليد

السمراء » ما جاء من صور للعذراء نال منها دخانُ البَخور على مرِّ الزمن فأحالها سمراءَ .
(صورة ٩٦)

Blake, William (arts) **بَليك ، وِلْيَم (١٧٥٧-١٨٢٧)**

مُصَوِّرٌ إنجليزيٌّ وَحفَّار وَشاعِرٌ وَعَبقَريَّةٌ ذاتُ خَيال فَريدٍ ، كانت نفثةُ اللَّوحاتِ المَطْبوعة على الخاماتِ المُخْتلفةِ بَعْدَ حَفْرِها هي وَسيلته المُفَضَّلة لِكَسْبِ عَيْشِه . وَكان فيما بنقله من لَوحات مطبوعة عن ميكلانجلو الأثر نفسه الَّذي كان لميكلانجلو على حَرَكَةِ النَّزعةِ التَّكَلُّفيَّة *mannerism في إيطاليا من حيث المُبالغة في النِّسَب وَالالْتفاتِ إلى التَّصميم *design قَبْلَ أَيِّ شَيْءٍ آخر . وكان لبليك مَتْجَرٌ صَغيرٌ لبَيْع اللوحات المطبوعة ، وبصفة عامَّةٍ كان الكثير من إنتاجه المُبَكِّر اسْتِنْساخًا وَطَبْعًا للوحات كِبارِ الفَنَّانين .

وكانت « أناشيد البراءة والخبرة Songs of innocence and experience » ١٧٨٩ أَوَّلَ الأعمال العظيمة الَّتي كتبها ولكنها لم تأخذ حَظَّها تِجاريًّا ، وكان ما فيها من نصٍّ وَزَخارف مُنَفَّذًا بطريقة الحَفْرِ البارز etched in relief تَناوله بَعْدَ الطِّباعة بيدِهِ تَلْوِينًا ، مُحْتَذِيًا حَذْوَ تَزْيِيناتِ العُصورِ الوُسْطى وإن نَبَضَت بالحَيويَّة وَالتَّصميم المُبْتَكر . وقد أَتْبَعَ هذه الأناشيدَ بِسِلْسِلة كُتُبِه التَّنبُّؤيَّة [أو الشَّاعريَّة] الَّتي تَوَّجَها بكتابه « آورشليم » ١٨٠٤ بعباراته المُؤَثِّرةِ وَصُوَرِهِ البَديعةِ .

وَكان بليك يصوِّر بالألوان المائيَّة وبالتّمْبرا *tempera مُسْتَخْدِمًا الصَّمْغَ بدلًا من البَيْض ، وَخَيْرُ مِثالٍ على ذلك كتابه « السِّيْر جِفري تشوصر وَالتِّسْعةُ وَالعِشْرونَ حاجًّا في طَريقهم إلى كانتربري Sir Jeffery Chaucer and the nine and twenty pilgrims on their journey to Canterbury » ١٨٠٨ ، كما صَوَّر بالألوانِ المائيةِ أيضًا كتاب « الكوميديا الإلهيَّة » ١٨٢٧ فبلغ فيه القِمَّة . وَنَفَّذَ لوحاتِ كتابِهِ العَجيبِ « خواطر اجتهادية حول سِفْر أيوب Inventions to the Book of Job » ١٨٢٠ بتقنيةِ الخُطوط المَحْفورة Line engraving . أَمَّا لَوحاتُهُ المَطْبوعةُ بأُسْلوب الحَفْر على الخَشَب *woodcut لطبعة دكتور تورنتون « رعويات فِرجيل » فَقد باتت مصدر إلْهامٍ لِخَيْرِ ما أنجزته مَجْمُوعة الشُّبَّان كثيرًا ماكان يُستخدمُ للتعبيرِ عن بَشَرَةِ النِّساء ولِحى الكهولِ وشُعورِهم .

وفي أثينا حيثُ بلغَ هذا الأسلوبُ كمالَه خلالَ القرنِ ٦ ق.م. كان لونُ الصَّلْصالِ المُستَعملِ هو البرتقاليّ . وقد آثر الفنَّانون المُزَخرِفون الرَّسمَ الطَّيفَ ظلِّيَّ على رسمِ المحيطِ الخارجيِّ *contour لأنَّهُ أشدُّ تعبيرًا وَوُضوحًا فوقَ السطحِ المُنحني للإناءِ .
(الصورتان ٢٧ ، ١١٤)

black solder *grisaille f.* (arts)
التَّصْويرُ بِلَونٍ رَماديٍّ مُتَدَرِّجٍ يُوحي بالبُروزِ ، التَّصويرُ التَّرميديّ

١ . التَّصويرُ بِدَرَجاتِ اللَّونِ الرَّماديِّ على الجُدْرانِ أو السُّقوف بحيث يَهِمُ المُشاهِدَ بأنَّها نُقوشٌ نابِتةٌ .

٢ . هو ما يُطْلَقُ عليه « التَّصويرُ التَّحتيُّ *underpainting » ، وَيكونُ في المَرْحلةِ الأولى مِنَ التَّصويرِ ، تجيءُ بَعْدَهُ في المَرْحلةِ التَّالية طَبَقةٌ شفيفةٌ لِتُبْرِزَ اللَّوحَ في التَّشَكُّلِ المُرادِ .

The Black Virgin **العَذْراءُ السَّمْراء**
(Lat.: Negra sum et formosa) *La Vierge Noire* (arts & rel.)

تُسمَّى بعض صور العذراء وتماثيلها باسم « العذراء السمراء » ، وهو مُصطلحٌ يمثِّل مريمَ العذراءَ حينًا ، كما قد يمثِّل آلامَ الكنيسةِ مجسَّدةً وقد لوَّحها ما ذاقت من ويلاتٍ وعذابٍ واضطهادٍ فإذا هي تبدو سمراءَ ، وهو مانُسِبَ إليه القصيدةُ الأولى من نَشيد الإنْشادِ : « أنا سوداءُ لكنّي جميلةٌ يا بناتِ أورشليم . كأخبية قيدار ، كسُرادِق سليمانَ . لاتَلتفِتْنَ إلى كَوْني سوداءَ ، فإن الشَّمسَ قد لوَّحتني » .

وثمة تمثالٌ للعذراء السمراء من حُمَمٍ بركانيٍّ أسودَ بمدينة لوبوي Le Puy في وسط فرنسا ، وقد ذهب الناسُ في تعليل سوادِ التمثالِ مذاهبَ شتَّى من صوغِ الخيال . كما نجد صُوَرًا وتماثيلَ « للعذراء السمراء » في كلٍّ من مونتسيرا وغواتيمالا وغُوادِيلوپ وأينْسيدِلْنْ Einsiedeln بجوار زيورخ ، هذا إلى جانب لوحة مصوَّرة بدير تشِنشتوكوفا ببولندا ، ثم أيقونة عذراء قازان السمراء التي انتقلت إلى مُوسكو ١٦١٢ واستقرَّت في بُطْرُسْبرغ عام ١٧١٠ . ولا يندرج تحت اسم « العذراء

باريس . وَتُعَدُّ أوپراه « كارمن Carmen » نُقْطةَ تحوُّلٍ بارزةً في تاريخِ تَطوُّرِ الأوبرا ، فقد صبغَتْ في أُسْلوبٍ واقعيٍّ لم يَلْبَثْ أن أَصْبَح أَحَدَ أَنْماطِ الأوبرا ، وَهوَ الأُسْلوبُ الَّذي يَعْتَمِدُ على تَقْديمِ صُوَرٍ مِنَ الحَياةِ تَقْتَرِبُ من الحَقيقةِ الواقِعةِ مُطَّرِحًا القِصَصَ الأُسْطوريَّةَ وَبُطولاتِ الزَّمنِ الغابِرِ ، وَيَسْتَهْجِنُ الطَّريقة الَّتي كانت تُقَدَّمُ بِها وهي تَسْتَعينُ بِخُصُلاتِ الشَّعْرِ المُسْتَعارِ وَالمَساحيقِ الثَّقيلةِ وَالأزْياءِ التَّاريخيَّةِ وَالدُّروعِ وَالحِرابِ ، ويَهْجُرُ نماذجَ الشَّخصيَّاتِ الَّتي لا نعرفُ إلَّا الشَّجاعةَ وَالحُبَّ والتَّضحيةَ ، لِيَلْتَقِطَ مِنَ الحَياةِ المُعاصِرَةِ صُوَرَ الأشْخاصِ العاديينَ بملابِسِهم العَصْريةِ وبكلِ ما يَعْتَمِلُ في نفوسهم من عوامِلِ الخير والشَّرِّ .

ولبيزيه أُوپراتٌ ثلاثٌ أُخَرُ هي « إيفان الرهيب Ivan the Terrible » و « صيَّادو اللؤلؤ Pearl-Fishers » و « حسناء پيرث Fair Maid of Perth » ، وتتميَّز كافَّةُ أعمالِهِ بالوُضوحِ والمَوْهِبةِ الميلوديَّة ، حَتَّى لقد اعْتَبَرهُ نيتشه Nietzsche العَبْقريَّةَ المُقابلةَ لڤاغنر *Wagner . وكَتَبَ بيزيه الموسيقى الَّتي تَتَخَلَّلُ مَسْرَحيَّةَ « فتاة مدينة آرل L'Arlésienne » لألفونس دوديه Daudet ، كما أَلَّفَ سيمفونيَّةً واحدة وَهو في السَّابِعَةَ عَشْرَةَ من عُمْرِهِ وَلم تُعْزَف إلَّا عام ١٩٣٥ .

black figure vases *vases á figures noires*
تِقْنةُ الأواني ذات الأشْكالِ السَّوداء(arts)

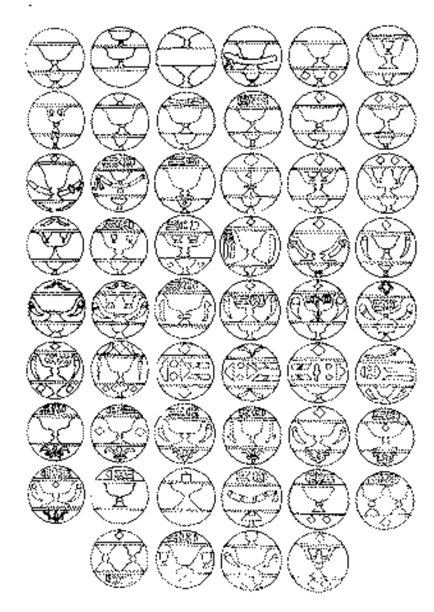
بالرَّغمِ من أن السِّمَةَ الرَّئيسيةَ الَّتي تُميِّزُ تصويرَ الأواني الإغريقية عن التَّصويرِ على المُسَتوياتِ المُسطَّحةِ كانت النَّمطَ « الطَّيْفَ ظلِّيّ silhouette* » للصُّوَرِ ، فقد شَهِدَ القرنُ ٧ ق.م سلسلةً من التَّجاربِ تناولت الأُصولَ الفنِّيَّةَ وأساليبَ الزَّخرفةِ ومحاكاةَ منهجِ التَّصويرِ الجداريِّ وتصويرِ اللَّوحاتِ القائمةِ بذاتِها ، وظَهَرتْ في نهاية القرنِ تقنةُ رَسْمِ الشُّخوصِ السوداءِ على هيئةِ طَيْفٍ ظلِّيٍّ أسودَ لامعٍ فوق سطحِ الفَخَّارِ البُرتقاليِّ ، على حينِ تُنْقَشُ الرُّسومُ التَّفْصيليةُ بخطوطٍ محفورةٍ فضْلًا عن ألوانٍ أُخرى انحصرتْ خلالَ مرحلةِ تطوُّرِ هذه التِّقنيَّة في نطاقِ درجاتِ اللَّونِ الأحمرِ لرسْمِ خُصُلاتِ الشَّعرِ وَمَعْرَقةِ الجِوادِ وتفاصيلِ الثِّيابِ بجانبِ اللَّونِ الأبيضِ الذي

الَّتي التفَتْ حَوْلَهُ في أُخرياتِ أَيَّامه . ولقد كانت لبليك رُؤيةٌ ثابتةٌ لا يَحيدُ عَنْها هي أنَّ الفنَّ تَعْبيرٌ خياليٌّ وَلَيْسَ مُحاكاةً واقعيَّةً ، يمكن تَتَبُّعُها في عباراتِهِ القَصيرةِ المَأثورةِ الظَّريفةِ وَفي مَقالاتِه النَّقْديَّةِ وَفي مُنْجَزاتِهِ الفَنِّيَّةِ الرَّائعةِ .
(صورة ١٠٢)

blason **الرَّنْكُ ، الشَّارةُ ، الشِّعارُ**

blason m.

العلامة الَّتي يحمِلها الأميرُ أو المحاربُ أو التَّابعُ تُحدَّد بها رُتْبَتُهُ أو انتِماؤهُ ، وتُرْسَم على ما يخُصُّه من رِداءٍ أو أوانٍ أو عمائرَ (م) .



مجموعة من رسوم الرنوك المركَّبة من العصر المملوكي (شكل ٢٣)

body colour **اللَّوْنُ الأساسيُّ**

couleur f. de base; couleur f. opaque

(arts)

هو العجينةُ المُلَوِّنةُ pigment* ذاتُ القَوامِ الكثيفِ أو المعتِمِ ، على العكسِ من الألوانِ المائيةِ الشَّفَّافةِ القابلةِ لِلذَّوَبان .

boiserie *f.* **كَسْوُ الجُدْرانِ بالألْواحِ الخشَبِيَّة**

(Fr.) (wainscot; woodwork panelling)

(arts)

أشْغالُ الخشَبِ المحفورِ بدقَّةٍ وَعنايةٍ وإتْقانٍ في تَصْميماتٍ فَنِّيَّةٍ ، وَكذلكَ كَسْوُ الجُدْرانِ بالْواحِ الخشَبِ المُزَخْرَفِ الَّذي كان شائعًا داخِلَ البُيوتِ وَالقُصورِ الفَرَنْسِيَّةِ في القَرْنَيْنِ ١٧و١٨ .

bombast see: ugliness

bone china **خزَفُ العَظْم**

porcelaine f. phosphatique (arts)

نَوعٌ من الخزَف الصِّينيِّ يُضافُ رمادُ العِظامِ إلى عَجينتِه لِيُحيلَها ناصِعةَ البَياض .

boneless painting **التَّصْويرُ اللاعَظْمِيّ**

(arts)

هو في التصوير الصينيِّ ضَرَباتُ الفرشاةِ المباشرة brush work التي ينمو معها الشكلُ خالقًا حُدودَه من ذاتِه دونَ تأكيدِها بخطوطٍ محوِّطةٍ . (شكل ٢٤)

bongo see: percussion

Bonnard, Pierre **بونار ، پيير**

(arts) **(١٨٦٧-١٩٤٧)**

مصوِّرٌ فَرَنسيّ من الأشياع اللاحقين البارزين للمدرسة الانطباعية ، كما ارتبط بحركة الأنبياء Nabis* الفنية . بدأ نشاطه بتصميماتٍ للأثاث وزخارفَ للسواترِ — سواءٌ ما يُطوى منها مفصليًّا folding screens أو ما لا يُطوى screens* — وكذا المناظرِ المسرحيّة والإعلاناتِ ، ولكنه ما لَبِثَ أن وقع تحت تأثير ديغا Degas* ورينوار Renoir* وتولوز لوتريك Toulouse-Lautrec* والفنِّ اليابانيِّ ، فاشتُهر بصوره عن شوارع باريس وأركانها وداخل الدور . كما ذاع صيته للحسِّ الزخرفيِّ الشديد في أعماله ولألوانه الدافئة الجميلة . وقد برع في الصُّور الملونة المطبوعة على الحجر lithograph* التي تعدّ سبقًا رائعًا لفنون المرسومات المطبوعة graphic arts* وكان تحرُّره في استخدام الألوان مصدرَ إلهامٍ للمصورين التجريديِّين في أعقاب الحرب العالمية الثانية . (صورة ١٠٨)

Book of Antidotes (Kitab ad-Diryaq) of Pseudo-Galen *Livre des antidotes du Pseudo-Galien* (arts) **كتابُ التِّرياق لِسَمِيِّ غالينُوس (١١٩٩ م)**

لم يرِدْ في هذا المخطوط المحفوظِ بدارِ الكُتُبِ القومية بباريس ما يُشيرُ إلى البلدِ الذي نُسِخَ فيه كما أُغْفِلَ اسمُ المُصوِّرِ . وموضوعُ المخطوطِ هو « جوامعُ المقالةِ الأولى من كتابِ غالينوس في المَعْجونات التي ذَكر فيها مَعجون



(شكل ٢٤) التصوير اللاعظمي

الدِّرياق » . والواقعُ أنَّ مادَّته لا تزيدُ على أن تكونَ لَغْوًا جديرًا بأن يَندَرِجَ تَحْتَ تصانيف الرُّقَى والتَّعاويذِ لا تحتَ لواءِ العِلْمِ . ومن ثَمَّ فإنَّ قيمةَ المخطوطِ تَنْحَصِرُ في خَطِّهِ وتَزْويقِهِ ونَمْنَمَتِهِ دونَ مادَّتِهِ ، ويَضُمُّ اثنتي عَشْرَةَ مُنَمْنَمةً تنتمي لِمدْرسةِ التَّصويرِ العربيِّ لِبعضها نَظائرُ في مَخْطوطاتٍ أخرى ، وقد سَلِمَتْ كلُّ مُنَمْنَماتِهِ من العَبَثِ والاندثارِ . ويعدُّ هذا المخطوطُ ثَمرةً من ثمارِ تآلُفِ الحضاراتِ وتشابُكِ الثَّقافاتِ المُخْتَلِفةِ [دار الكتب القومية بباريس] (صورة ٩٠)

Book of Hours *Livre d'Heures* (rel. & arts)

كِتابُ السّاعات ، كِتابُ صَلَواتِ السَّواعي

اتبعت الكنيسةُ المسيحيةُ الأعرافَ الرُّومانيةَ القديمةَ والتقاليدَ الدينية اليهودية ، فوضعت قواعدَ لِتلاوةِ الصلواتِ والأواشي في أوقاتٍ محدَّدةٍ معلومةٍ شكَّلَتْ مواعيدَ الصلاةِ والشعائر . وفي العصور الوسطى اتَّبع المؤمنون من عامَّةِ المسيحيين خُطى أهل الكنيسة فشاءوا أن تكون لهم بالمثل كُتُبُ صلاةٍ خاصَّةٌ بهم وأن يُلْزِموا أنفسَهم ببرامجِ الصلواتِ الكَنَسيَّة . وهكذا أصبح العامَّةُ يقتنون كتبَ الساعات التي نشأت أصلًا بين شعائرِ الكنيسة والتي أصبحت تُستَغَلُّ في خدمةِ هدفٍ دُنيويٍّ إضافيٍّ ، إذ أصبحت بتنوُّعِ إخراجها الفنيِّ ترمزُ للمكانةِ الاجتماعيةِ لمقتنيها ، وغدت تحفةً ضمن مقتنياتِ المخطوطاتِ الثمينة يجتمعُ فيها الدين والدنيا والفنُّ في وَحْدةٍ متآلِفةٍ هي سرُّ الجاذبيةِ التي تتبدَّى لنا الآنَ . وقد ذاعت شهرتُها بوصفِها أنفس المخطوطات المرقَّنة من العصرِ القوطي ، وبعد قرونٍ تعرَّضت فيها المخطوطاتُ للتدمير والضياعِ بقيت لنا قرابةُ ألفٍ من كتب الساعات ليس بالمتاحف ودُور

البوم . ونُصوِّرُ خمسةٌ من هذه المُجلَّداتِ الحاكمَ في إحدى وضعاته التقليديَّة ، فهو يستقبلُ وُجهاءَ الدولة أو يشاركُ أعضاءَ بلاطه الشَّرابَ أو يُطلقُ سهمًا أو مُعتليًا صهوةَ جواده يصطادُ الصُّقورَ أو مُنفردًا وسْطَ مشهدٍ تقليديٍّ . غير أن ثمَّةَ لَوْحةً غريبةً رغمَ اتِّساقها مع الإطارِ العام [مُنمْنمة الجزء الثاني] تُمثِّلُ مجلسًا من مجالسِ الرَّقصِ والغناءِ يظهرُ فيه عددٌ من الجواري والقيان بعضُهُنَّ يعزفْنَ على الآلاتِ الموسيقيَّة . وتتجلَّى في تصوير هذه المخطوطة وتكويناتها العنايةُ بالشَّكليَّات دون المضمون كما يبدو أثرُ الفنِّ الفارسيِّ جليًّا في لوحاتِ هذه المخطوطة ، فنرى العيون المَغوليَّةَ الضيِّقةَ والحواجبَ الصاعدةَ والضَّفائرَ المدلَّاةَ والثِّيابَ الإيرانيَّةَ والسَّراويلَ الطَّويلة والأقبية من فوق السَّراويلِ والقلانسَ المغولية الطابع بفرائها . (الجزء ٢ ، ٤ ، ٥ ، ١١ بدار الكتب المصرية ، وثمَّة تسعةُ أجزاء بمكتبة فيض الله بإسنبول والجزء ٢٠ بدار الكتب القومية بكوبنهاغن) .

(الصورتان ٧٩ ، ٣١٤)

Book of the Dead **كِتابُ المَوْتى**

Livre des Morts (cul.)

نُصوصٌ مصريةٌ مُدوَّنةٌ على ورقِ البَرْدي ، كانتْ تُوضعُ نسخةٌ منها على الأكثر بين ساقي المومياء ، ولم تكن هذه النُّصوصُ غير صورةٍ من نُصوصِ الأهرامِ أو مُتونِ التَّوابيت مع شيْءٍ من التَّعديلِ والتَّحويرِ أو التَّبسيط .

Book of the Knowledge of Mechanical Devices of Al-Jazari *Livre de la connaissance des automates d'al-Jazari* (arts) **كتابُ الجامع بين العلمِ والعَمل في الحِيَل الهندسيَّة**

ثمَّةَ مجموعةٌ من الصُّورِ الإسلاميةِ المبكرةِ وُجِدتْ ضمنَ المؤلَّفاتِ المتعلِّقة بالآليات المتحركة automata وبخاصَّةٍ تلك التي تتناول مَوْضوعاتِ السَّاعاتِ المائيَّة وما شابهها من اللُّعبِ المائيَّة ، والكثيرُ منها يَرْجِعُ إلى أصولٍ يونانيَّة . وقد راجت المؤلَّفاتُ المتعلِّقة باللُّعب الآليَّة وذلك لتسْليةِ الأمراءِ الذين كان يَسْتهويهم امتلاكُ مثلِ هذه الآلاتِ يُجمِّلون بها قُصورَهم . وأشهرُ هذه المَخطوطات

والغرضُ الأساسيُّ من « كتب الساعاتِ » هو تزويدُ المؤمنين من غير رجالِ الدين بَدْءًا بالملوكِ والأمراء وانتهاءً بسكانِ المدنِ الأثرياء هم وزوجاتهم بكتبِ صلواتٍ شخصيةٍ . وكان اقتناءُ كتابٍ من هذه الكتب أمنيةَ كلِّ المتعلمين وبعضِ الأميِّين . فإلى جانبِ تلك النسخ الثمينةِ البالغة الرَّوعة الأنيقة الزخارف والرُّسوم ، كانت ثمَّةَ ألوفٌ من النسخِ المتواضعةِ الزخارفِ والرُّسومِ هي صاحبة الفضل الخفيِّ في إشاعةِ لونٍ من الديمقراطية في الدين المسيحيِّ على أوسع نطاقٍ ، وإن تكن قد اندثرت جميعًا . وهكذا كانت كتبُ الساعات النموذجَ الأمثلَ للجمْعِ بين العَقْلانيةِ المسيحيةِ والوَرَعِ الدينيِّ الشعبيِّ . وقد ذهب الاهتمامُ باقتناء هذه الكتب إلى الحدِّ الذي شاع معه أنها تمثِّلُ غرورَ صاحبِها أكثر مما تمثِّلُ ورعَهُ وتقواه ، وإن يكن أولى بنا أن نَحْذَرَ تصديقَ مثلِ هذا الزعمِ ، لأن الورعَ علاقةٌ خفيةٌ بين الإنسانِ وربِّه .

وقد أفضت كثرةُ استخدامِ كتب الساعات إلى اهترائها ، فذهبت قشرةُ أغلفتها الجلدية وضاعت صفحاتُ التقويمِ الاستهلالية وتلطَّخت صفحاتُها بأثرِ البصماتِ وبقع الشمع المتساقطةِ ، كما تكشفُ مطالعةُ الوصايا وقوائمُ حصرِ التَّركات عن أن كتبَ الساعات كانت تُعتبرُ من أنفسِ المقتنيات وأهمِّها ، فلقد كانت مرتفعةَ الأثمانِ لأنها باهظةُ التكاليف . وكانت أكثرُ المناسباتِ ملاءمةً للحصول على كتاب الساعات هي الزَّواج حين يَمْنحُ الزوجُ عروسه نسخةً منه . كذلك كانت هذه الكتبُ تؤدِّي دورًا علاجيًّا إلى جوارِ دوْرِها الرُّوحاني والفنيّ والترويحيّ ، حتى صارت بعضُ هذه الكتب تُقْتنى فقط لجلب الشفاء من أحد الأمراضِ بعد أن تكونَ قد شاعت قُدرةُ أحدِ القدِّيسين المذكورين فيها على شفاء المرضى . (الصورتان ٨٧ ، ٨٨)

Book of songs (Kitab al-Aghani) *Livre des chansons* (arts) **كِتابُ الأغاني**

تفرَّغ أبو الفرج الأصفهاني أربعةَ أعوامٍ كاملةً لتصنيفِ أجزاءِ كتابه الأغاني العشرين حتَّى أكملَه عام ١٢١٩ . وتَضُمُّ ستةُ أجزاءٍ منـه صُوَرًا استهلاليَّـةً « غـرَّات » frontispieces* لا تزالُ باقيةً على حالِها إلى

الكتب والمقتنيات الخاصَّةِ فحسبُ ، بل وفي الأسواقِ حيثُ يمكنُ للقُرَّاءِ من الهُواةِ وجامعي التحفِ شراءُ مخطوطةٍ كاملةٍ أو بضعِ صفحاتٍ منها .

ويحتوي كتابُ الساعات فضلا عما يحتويه من ترقين illumination* على موضوعاتٍ ثلاثةٍ : الأوَّلُ نصٌّ أساسيٌّ والثاني ثانويٌّ ، والثالثُ إضافي . والموضوعُ الأساسيُّ مأخوذٌ من كتاب الفَرْض breviary* [الصلوات اليوميةِ] ويشملُ التقويمَ calendar وصلواتٍ للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitential Psalms والأواشي Litanies وصلواتٍ للموتى Office of the Dead والصلوات للقدِّيسين Suffrages of the Saints .

ويضمُّ الموضوعُ الثاني مقاطعَ من الأناجيلِ الأربعة Sequences of the Gospels وتشملُ آلامَ المسيح كما يرويها القدِّيسُ يوحنا في إنجيله ، وصلاتَيْن خاصَّتيْن بالعذراء نالتا شهرةً واسعةً ، وإحداهما صلاةُ الطِّلْبات Obsecro te [I implore thee] ، والثانية صلاةٌ للسيدةِ العذراء المعصومةِ الطَّاهرةِ من الدنس O intemerata [O Matchless One] فضلا عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس Holy Spirit وللثالوث المقدَّس Holy Trinity .

أما الموضوعُ الثالثُ فيتضمن إضافاتٍ هي منتخباتٌ من المزامير ومن الصلواتِ المختلفة .

ولَيْسَ ثمَّةَ تشابُه بيْنَ كِتابٍ للساعات وآخرَ إلَّا بالنِّسبةِ للتَّقويم calendar الذي يأتي في مُستهلِّ الكتاب ، ويُحدِّدُ أيَّامَ أعياد الكنيسةِ وأعياد القدِّيسينَ على مَدارِ السَّنةِ ، ويعقبُ هذا مُختاراتٌ من الأناجيل الأربعةِ . وعادةً يُزيَّنُ التَّقويمُ بصُورٍ تبيِّن ما يختصُّ به كُلُّ شَهْرٍ من أعمالٍ ، إلى ما يَصحبُهُ من علاماتِ البُروجِ Zodiac signs ببيانِ علامةِ بُرجِ كُلِّ شَهْر . وتبدأ مداخلُ الفصول بألوانٍ مُختلفةٍ من المدادِ الذَّهبيّ أو الأحْمرِ والأزرقِ ، التي كانت بالإضافة إلى إسْباغ التَّألُّق على الصَّفحاتِ لها هَدَفٌ وظيفيٌّ ، حيثُ تُكتَبُ الأعيادُ الهامَّةُ كعيد ميلادِ المسيح وعيد الفصح بالمدادِ الذهبيِّ أو الأحمرِ ، على حين تُكتَبُ أعيادُ القدِّيسينَ المحليِّين بالمدادِ الأزرقِ على سبيل المثال .

السَّطحيِّ العابر ، وَلَمْ يحاول أن يُضفي الجاذبيةَ على صُوَرِه ، ونادرًا ما كان يأخذ نَفْسَهُ بمُراعاةِ الانْضباطِ وَفْق ما كان مألوفًا من تقاليدَ في التَّصوير ، ومع هذا جاءت تصاويرُهُ تَعْبيرًا صادقًا عن أحاسيسَ حادَّةٍ تبلغ مَبْلَغَها من النُّفوس تأثيرًا ، فلم يكن ثَمَّة فنَّانٌ سَبقهُ أو عاصرَهُ أو لَحِقَهُ أُوتي ما أُوتيَ ساندرو من قِلَّةِ مُبالاةٍ بمُحاكاةِ الواقع في سبيل أن يُضْفِيَ على الصُّورةِ ما يجعلها جَذَّابةً شائقةً . وأُولَئِكَ الَّذين يملكون مُخيِّلة تَنجذبُ إلى القِيَمِ اللَّمسيَّة tactile values* وَحَركاتِ الأجْسامِ تَشُدُّهُم لَوحات بوتشيلي أكثر من أيّ فَنَّانٍ آخرَ لما تَجْمَعُ من قُوَّةٍ خارقةٍ تَمزُجُ بَيْنَ القِيَمِ اللَّمسيَّة والقِيَمِ الحَرَكيَّة ، فَلَوْحة « مولد فينوس » (متحف أوفتزي بفلورنسا) تُهيِّجُ ما فينا من مُخيلةٍ لمسيَّةٍ وَحركيَّةٍ لما تَنْبِضُ به من خَيالٍ مُتدفِّقٍ . وقد يكون في مَوْضوعاتِه مُسْتَوْحيًا الخيالَ كما نرى في لَوحته « الرَّبيع » (متحف أوفتزي) أو مستلهمًا روحانيَّةً كما نرى في لوحةِ « ميلاد المسيح » (الناشونال غاليري بلندن) أو « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » (متحف أوفتزي) . وكذا قد نراه مُستَمْلِيًا من نَزْعةٍ سياسيَّةٍ كما نرى في لوحته « منيرفا تُرَوِّض القنطور » (متحف أوفتزي) أو مُتَمثِّلًا جانبًا خُلُقيًّا كما نرى في لوحته « الافتراء » (متحف أوفتزي) . وكان بوتشيلي يَحْجُبُ الخَلْفيَّاتِ أو يُخَفِّفُ منها حتَّى لا ينجذب العَيْنُ إلى أعْماقِ الصُّورةِ ، إذ كان يُؤثِر أن تَنْطلِق لها المُتْعةُ في تأمُّلِ الإيقاعات الخَطِّيَّة . وكذلك كانت حالهُ مع الألوان فلقد كان يتجنَّب أن تَجيءَ مُوافِقةً للواقع ، ولذا جعلها هي الأُخرى خاضعةً للتَّصْميم الخَطِّيِّ linear حين تكون بدورها لافتةً للخُطوط لا إلى غيْرِها . وبهذا كان بوتشيلي على رَأْسِ الفَنَّانين الَّذين أنْجَبتْهم أوربا قُدْرةً على التَّصميماتِ الخَطِّيَّة .

(صورة ١٠٥)

Boucher, François **بُوشيه ، فرانسوا**
(arts) **(١٧٠٣-١٧٧٠)**

مُصَوِّرٌ فَرَنْسيٌّ وَمُزَخرِفٌ من الطِّرازِ الأوَّل كان يَتَّخِذُ في مُسْتَهَلِّ حَياتِه من مُحاكاةِ صُوَر فاتو Watteau* ونَقْشِها على الحجر أو الخشبِ لِطَبعها شُغْلَهُ . زار إيطاليا حيث

بِأساليب التصويرِ الصِّينيِّ المُتعدِّدةِ (مكتبة بيير بونت مورغان بنيويورك) .

(صورة ٨٣)

border **الحدُّ**
bordure f. (arts)

هو الفاصِلُ الَّذي يَفصلُ بين مساحتينِ مُختَلِفتي الطَّبيعةِ ، لونًا أو ظِلًّا أو ملمسًا .

Bosch, Jerome (Hieronymus) (arts) **بوش ، جيروم (هيرونيموس) (١٤٥٠-١٥١٦)**

مُصوِّرٌ فَلمنكيٌّ اكْتَنَفَ صُوَرَهُ لَوْنٌ مِنَ الغُموض والإبهام ، فعلى حين كان غَيْرُه يَسْعى إلى تصوير المَظْهرِ الخارجيِّ للإنسان كان بوشٌ من الجُرْأةِ بحيثُ صَوَّر ما يعتمل في دخيلة وجدانه نافِذًا ببصره الثَّاقب إلى الأعماق الدَّفينة للإنسان التي تَعِجُّ بالرَّغبات المكبوتة . وكانت مُعْظَمُ موضوعات صوره تَحُومُ حَوْلَ مَوْضوعِ الغوايةِ حيثُ نَشْهَدُ النُّسَّاك والقِدِّيسينَ مُخاطَبينَ بأبالسة الجحيم يُحَرِّضُونَهم أو بشياطينَ من الإناثِ يُغْرِينَهُم وَيُراوِدْنَهُم ، بينا يُلْقي الفَزَعَ في رَوْعِهِم وُحوشٌ غَريبةٌ لا يتصوَّرها خَيالٌ ، وَيَلْفتنا أن بوش نادِرًا ما كان يتناولُ مَوْضوعًا دينيًّا إلَّا بِهَدَفِ إرْضاءِ رَغْبتِه الدَّفينة في التَّهوين من شأنِه والنَّيلِ منه . ولقد كان دائمَ الجُنوحِ إلى تصوُّرِ المَسيحِ مَوْضعًا للازدراء مِثْل لَوْحات « حمل الصليب » (متحف غِنت) و « ها هو ذا الرجل » (الإسكوريال) و « تتويج المسيح بإكليل الشوك » (ناشونال غاليري بلندن) . ومن أشْهَرِ لَوْحاته « قاربُ المجانين » (متحف اللوفر) و « حديقةُ المَلَذَّاتِ الدُّنيويَّة » (متحف برادو بمدريد) و « عربة القَشِّ » (الإسكوريال) . **(الصورتان ٦٧ ، ٩٤)**

Bo Tree **شَجَرةُ تِين المَعابِدِ المُقَدَّسة ، أثْأب**
Arbre des conseils, figuier des pagodes (rel.)

شَجرةُ التِّين التي جلسَ بوذا الأكبرُ تحتها مستظلًّا بظلِّها إلى أن يبلغ ما يريدُ من حِكمةٍ ومعرفةٍ .

Botticelli, Sandro **بوتشيلي ، ساندرو**
(arts) **(١٤٤٤-١٥١٠)**

لم يُعْنَ هذا المُصَوِّرُ الفلورنسيُّ بالجمال

كتابُ « الجامع بين العِلْم والعمل في الحيل الهندسية » الذي صنَّفه أبو العز إسماعيل بن الرزاز الجزري الذي كان يعملُ مُهندسًا في بلاط السُّلطانِ ناصر الدين أبي الفتح محمود بن أرتق (١٢٠٠-١٢٢٢) مَلِكِ حصن « كيفا وآمد » بشمال العراق ، وكان مُعْجبًا بالمُخْترعاتِ الآليَّةِ التي تخيَّلها الجزري فطلب إليه عام ١٢٠٦ أن يضعَ لهُ كتابًا عنها . وكانت هذه المُخترعاتُ الآلية هي ثمرةَ الاكتشافاتِ الرِّياضية والآليَّة لأرشميدس وغيرهِ من علماءِ الإغريق والتي تولَّت المُصنَّفاتُ اليونانية إذاعتها مُوَضِّحةً طبيعةَ هذه الآلاتِ ووظيفتها ، وجاءت الترجماتُ العَربيَّةُ فنقلت عنها هذه الصُّوَر . وبكتابِهِ هذا خلَّد الجزري التَّقاليدَ اليونانيةَ القديمةَ وإن لمْ يشارك المؤلِّفين القُدامى إلَّا في الفكرةِ الرَّئيسيةِ للآلاتِ وفي القليل من تفاصيلها ، أما الطَّابعُ العامُّ لِصُوَرِهِ فقد جاءَ شَرقيًّا تمامًا . ويعدُّ هذا الكتابُ نموذجًا لتأثير تَشابُكِ الثَّقافاتِ المُخْتلفةِ في مدرسةِ بغداد . وثمَّةَ مُنَمْنماتٌ من هذه المخطوطةِ مُبَعْثرةٌ بينَ مُتْحفِ طوبقابو باستنبول ومُتْحفِ بوسطن ومُتْحف متروبوليتان وغيرها (صورة ٨٦)

Book on the usefulness of animals (Manafi al-Hayawan) *Livre de L'utilité des animaux* (arts) **كتابُ منافعِ الحَيوان (١٢٩٤-١٢٩٩)**

تَكْشِفُ مُنَمْنماتُ هذه المَخْطوطةِ الإحدى عَشْرَةَ عن أبعاد تأثير الغزوِ المغوليِّ على فَنِّ التصوير العربيِّ خلال هذه الفترةِ . وهو كِتابٌ صنَّفه عبيد الله بن بختيشوع يتناولُ دراسةَ الإنسان والحيوانِ على نَهْجِ كتاب « الحشائش وخواصِّ العقاقير » لديوسقوريدس De Materia Medica* ولا يختلف عنه إلَّا في أنه يتضمَّنُ على غِرار مؤلَّفاتِ العُصور الوسطى مزيدًا من الخيالاتِ الشَّعبية والخُرافاتِ الطِّبيَّة التي لاتليقُ بكتابٍ رصين . وقد أُنجزت مُنَمْنماتُه في مدينة مراغة بشمال غربيِّ فارس عام ١٢٩٤ وعامَ ١٢٩٩ لحساب واحد من أثرياءِ عُشَّاقِ الفُنُون . وبَيْنما تحمِلُ لوحاتهُ الأولى ملامحَ أسلوبِ التَّصويرِ العربيِّ السَّائِد قبلَ المغول ، تدُلُّ اللَّوحاتُ الأخرى على تأثُّر الفنَّانين بدرجاتٍ متفاوتةٍ

أُعجِب بأعمال تيبولو Tiepolo* وبيترو داكورتونا ، وبعد عودته ارتقى إلى مَنْصِبِ مُدير الأكاديمية الفَرَنْسِيَّة ، وأصبح المُصَوِّرَ الأوَّل للويس ١٥ ، وكذا كان المُصَمِّمَ الأوَّل للمَصانِع المَلَكِيَّة للنَّسْجِيَّاتِ المُرسَّمة ببوفيه ، كما كان مُصَمِّمًا لِمناظِرِ الأوبرا وَأَزْيائِها ، وكان أَحَبَّ الفَنَّانِينَ إلى قَلْبِ مدام ده پومپادور Mme de Pompadour عَشيقةِ المَلِك الَّتي عَلَّمَها الرَّسْمَ وَصَوَّرَها في عِدَّة پُورْترِيهاتٍ [مجموعة والاس بلندن] . وكانت أعمالُهُ مُنْبَثِقَةً من أَعْمال فاتو ، كما أخذ شَيْئًا عن مُعاصِرِهِ الإيطاليِّ تيپولو ، ويُعَدُّ فَنُّهُ القِمَّةَ في أُسْلوبِ الرُّوكوكو بِفَرَنسا . وقد صَوَّر مُعظَمَ لَوْحاتِهِ الأُسطوريَّة العابثة ومشاهِدِهِ الرِّيفيَّة الَّتي تُبْرِزُ الطَّبيعةَ كَيْ تُواكِبَ طِرازَ لويس ١٥ داخِلَ الدُّورِ . وعلى الرَّغْمِ مِن أنَّه قد تَعَرَّض لِنَقْدِ ديدرو Diderot وغيره لافْتِقاره إلى الجِدِّيَّةِ فقد كان ذا قُدْرةٍ فائقةٍ على تصوير الشُّخوص أثارت إعْجابَ الفَنَّانِ رينوار Renoir* ، وكان فراغونار Fragonard* أحد تلاميذه . (صورة ١١٠)

boulevard drama **مَسْرَحِيَّاتُ البُولْفار**

théâtre m. de boulevard (drama)

مصطلحٌ كان يُطلق أولا على الروايات التي ظهرت في أواخر القرن التاسعَ عشرَ بمسارح باريس الكبرى على أيدي كتَّاب مثل لابيش Labiche وهاليفي Halévy ، وأصبح يستخدم الآن للدلالة على الملهاوات التي ليست ذات مستوى هابطٍ وبقصد بها الكسب الماديُّ . ولعل خير مثال على هذا النوع من المسرحيات في المسرح الإنجليزي المعاصر هي أعمال نويل كوارد Noel Coward .

bouncing step (blt.) see: **ballonné**

Bouts, Dierik (arts) **بُوتْس ، دِيرِك**

(١٤١٠-١٤٧٥)

مُصَوِّرٌ من المَرْحَلة الفلمنكيَّة الأولى يَعْكِسُ أُسلوبُهُ أُسلوبَ ڤان در ڤيدن Weyden* ويَكْشِفُ المَناظِرُ البَرِّيَّةُ في خلفيات صُوَرِهِ الدِّينيَّة عن قُدْرتِهِ على الابتكارِ وَتفوّقِه ، مِثْل لَوْحتِه « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (البيناكوتيكا بميونخ) . ومن أعماله الخالدة الأصيلة لَوْحة « العشاء الأخير » (كنيسة القديس بطرس بلوڤان Louvain) ، وَلَوْحتنا « قصة عدالة الإمبراطور أوتو » (بروكسل) .

bozzetto (It.) (clay model) **نُمَيْذِج**

maquette f. (arts)

نموذج مُصَغَّر من الطِّين المحرَّق لعمل فني منحوت مكتمل السِّمات يُعَدّ أساسًا لصورة التي سيكون عليها العمل الفني المنشود .

Brahma (rel.) **براهما**

١ . تعني هذه الكلمة السنسكريتية التبتُّل أو شَعيرة دينية ، كما تعني الصلاة أو ترنيمة من الترانيم الدينية ، وكذا تعني القداسة ، ثم أُطلقت بعدُ على الكاهن فقيل له « براهمي » Brahman ، وكان يُعَدّ من أعلى طبقة في الشعب لاضطلاعه بالكهنوت وشرح الكتب المقدسة . كما كان يقوم بأعمال أخرى تمسّ العقيدة كالطَّهي مثلا ، حرصًا على ألا تمسّ الطعام يدٌ دنِسة لفرد من أفراد الطبقة الدنيا .

٢ . كبير آلهة الثالوث الإلهي الهندي الذي يَتشكَّل منه ومن ڤشنو Vishnu* وشيڤه Siva* ، وهو مفهوم عقلاني يجسّد مظاهر الخلق في آداب الڤيدا Veda* ، ويحظى بأقل القليل من العبادة . (شكل ٢٥)



(شكل ٢٥) **الثالوث الهندي براهما وڤشنو وشيڤه**

Brahmanas (rel.) **براهماناس**

كتاب مقدس مقتبس من الڤيدات الثلاث الأخيرة . ويضع طائفة البراهمة [رجال الدين] في المرتبة الأولى بين الطوائف الأربع التي يتشكَّل منها الشعبُ الهنديُّ ، وهم رجالُ الدين والجنودُ والتجارُ والعمالُ . ولرجل الدين « براهمي » Brahman الحقُّ المطلق في تأويل النصوص الدينية وفي تطبيقها ، ويتوارث أفراد هذه الطبقة المراكز الدينية خلفًا عن سلف . وتكاد أكثر النصوص الدينية تتّصل بتقديم القرابين للآلهة استرضاء لها ولتَسْتَمْنح عطفها .

Brahmanism **البراهمانيّة ، البراهميّة**

brahmanisme m. (rel.)

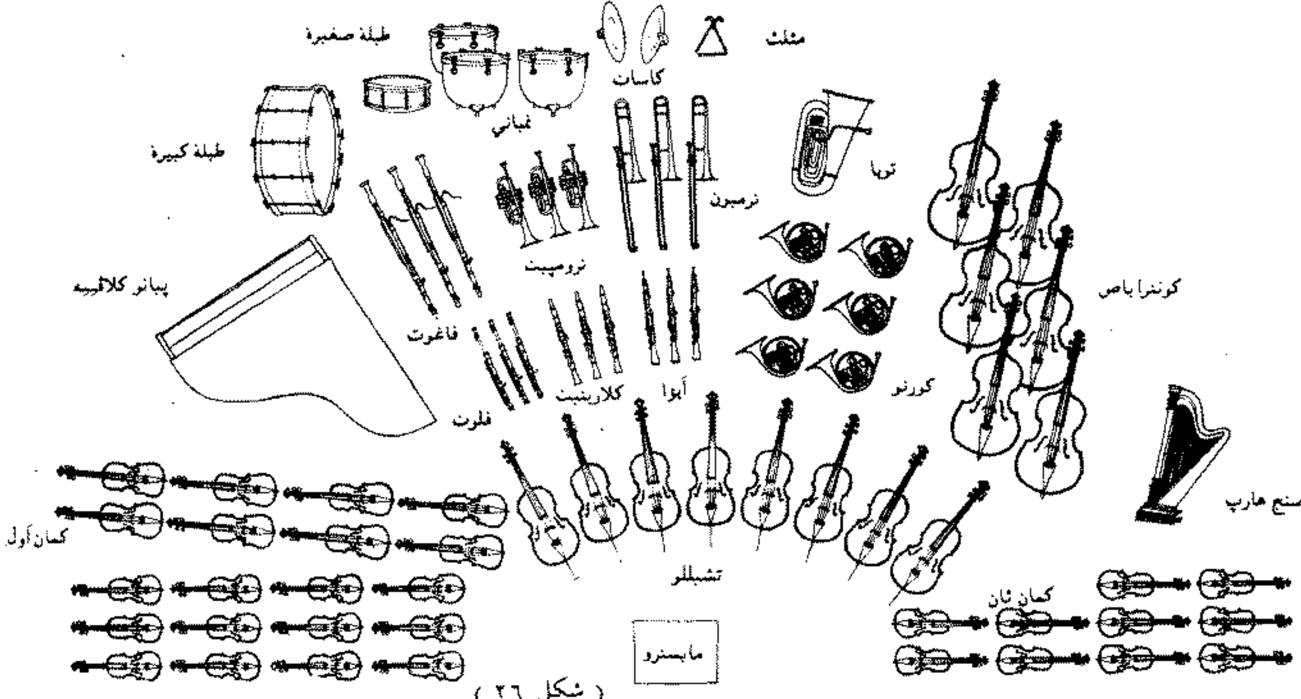
هي العقائد التي يعتنقها الكهنةُ الهنودُ ، ومردُّها إلى الڤيدات الثلاث الأخيرة تأويلًا لا نصًّا . وهي تنطوي على مبدإ وَحْدة الوُجود الذي شاع في كافّة الديانات الهندية تقريبًا ، وهو المبدأ الأول بين المبادئ التي يقوم عليها كتاب الأوپانيشاد Upanishad * ، فكل فرد من البشر ما هو إلا جزء من « الحق الفرد » أو « الأصل الواحد الأحد » ، وهو إن انفصل عنه ظاهرًا ، فلا بد من رَجْعَةٍ إليه واندماج فيه آخر الأمر .

وقد ظهرت « البراهمانية الأولى » بين سنتي ٨٠٠ و ٦٠٠ ق.م قبل ظهور البوذية ، ومصادرها كتاب الڤيدا والبراهماناس والأوپانيشاد ، على حين ظهرت البراهمانية الثانية متأثرة بالجينية والبوذية .

Brahmanism, late *Brahmanisme m. tardif* (rel.)

البراهمانية أو البراهميّة الثانية أو المُتأخِّرة

أو الهندوكية الحديثة هي ما تمخّضت عنه البوذيةُ والبراهميةُ الأولى اللّتان تعايشتا نحوًا من



(شكل ٢٦)

ألف سنة (٢٥٠ ق.م. إلى ٨٠٠ م) حتى إذا ما علا شأنُ البراهمية إذا هي تنفي البوذية من الهندِ مسقطِ رأسِها . وما إن أطلّ القرن الحاديَ عشرَ الميلاديَ حتى انمحت التعاليمُ البوذيةُ من الهند ولم يبق لها أثر اللهم إلا في بعض نواحٍ معدودة . ولكن الذي لاشك فيه أن بعض التعاليم البوذية قد انتقلت إلى البراهمية ولاسيما الرأي القائل بالتسامح والإحسان إلى الفقراء ، ومن هذا كانت البراهمية الثانية . غير أن البوذية لم تنته بانتهائها من الهند ، فلقد أخذت تنتشر في صور أخرى في التبت والصّين واليابان وبورما وسيام . (انظر (Hinduism, later

Brahms, Johannes (mus.) **برامز ، يوهان (١٨٣٣–١٨٩٧)**

مُؤلِّف موسيقى ألمانيٌّ وعازفُ بيانو من مواليدِ هامبُورغ ، قصد ڤيينا في عام ١٨٦٢ وافدًا من موطنه ذي الجوِّ القاتم والعواصفِ التي تجتاحُ شوارعه ، فاستهوتْهُ ڤيينا بدفئها ومَرَحِها وأناقتِها وثقافتها ، وفوق هذا كُلِّه مكانتها المثاليّة الخاصّة عنده ، إذ تمثّلتْ له مهد الكلاسيكية الخالصة ومدينةَ هايدن وموتسارت وبيتهوفن وشوبرت ، بل الراجحُ أنها كانت في نظره مدينةَ بيتهوفن وحدَه وهو رمزُ الكلاسيكية عندَه ، فلا عجبَ أنْ أقامَ بها طَوالَ حياتِه وألّف أهمَّ أعمالِه بها . وكان برامز قبل وصوله إلى ڤيينا قد تحول عن الرومانسية وتيارها العاصف وموسيقاها الخيالية إلى صرامةِ الكلاسيكية في بناء الصورةِ الموسيقيةِ كما يتّضحُ من سيمفونياتهِ الأربعِ ، إذ عُني فيها بإخفاء مشاعره الذاتية وحصرها في الإطار البنائيّ الكلاسيكيّ ، ومع ذلك فقد أفلت الزمامُ منه في أكثر من موضع ولم يستطعْ أن يُخفي رومانسيته المتأثرة بالجوِّ القاتم الذي نشأ فيه بهامبورغ .

برامز القصيدَ السيمفونيَّ والموسيقى ذاتَ البرنامج programme music* ، كما حَرِصَ على عدم ربطِ التعبير الموسيقيّ بأيةِ عواملَ خارجية لا تتصلُ بتكوين الموسيقى ذاتِها ، فلم يرضَ لموسيقاهُ إلّا أن تعبّرَ عن جمالِ مضمونها ذاتِه في حين ارتبطت موسيقى ڤاغنر بالشعر وبالدراما أوْثقَ ارتباطٍ .

Braque, Georges (arts) **براك ، جورج (١٨٨٢–١٩٦٣)**

واحدٌ من أعْظَم المصوِّرين الفرنسيِّين في مستهلِّ هذا القرن ، وهو شريكُ پيكاسو Picasso* في ابتكار النزعةِ التكعيبيةِ cubism* . أخذ عن أبيه (النقّاش) كيفية خلْطِ الألوانِ وتعريق الخشب وتجزيع الرخام ثم قصد باريس لدراسة الفن عام ١٩٠٤ حيث شرع في التصوير على نَهْج الوحشيين Les Fauves* إلى أن ابتكر تحت تأثير سيزان Cézanne وبالاشتراك مع پيكاسو لغةَ التكعيبية التصويرية الجديدةِ ، والراجحُ أنه أوّل من قدم صورةً تكعيبية بَحْتةً عام ١٩٠٨ . وبكشف إنجازهُ عن مرحلتي الحركة التكعيبية : التحليلية ثم التركيبية ، غير أنه على العكس من زميله الفلق پيكاسو كان يؤمنُ بأن النجاح في الفنّ لايقومُ على انفساح اللّوْحَةِ بغير حدود وإنما على اختصار عناصر اللّوْحة داخل حدودٍ واضحةٍ يستطيعُ سَبْرَ أغْوارِها والكشفَ عن خباياها . وقد استطاع أن يفجّرَ في موضوع موجَز من موضوعاتِ « الطبيعةِ الساكنة » still life* — مِثل طبقٍ للفاكهةِ —

وقدّم برامز فيما قدّم ٢ كونشيرتو للبيانو ، وكونشيرتو للفيولينه ، وآخرَ للفيولينه والتشيللو Double concerto ، وأغانيَ رفيعةً Lieder* وموسيقى للحجرة ، وقدّاسَ الموتى الألماني German Requiem .

وكان برامز يُعَدُّ نقيضَ ڤاغنر ، فهو غنائيٌّ في ألحانه كلاسيكيٌّ في قوالبه ، على حين كان ڤاغنر درامِيًّا عاطفيًّا متطرّفًا . كذلك تجنّب سِلسلةً كاملةً من العَلاقاتِ والتوافقاتِ المستحدثة . وتحتشدُ أمهاتُ المتاحفِ الحديثة بأعمالِ براك . (صورة ١٠٧)

brass **آلاتُ النّفخِ النّحاسيّة**

instruments à cuivre (mus.)

هي آلاتٌ يصدر عنها الصوت الموسيقي بنفخ تيار من الهواء في أنبوبة من المعدِن الذي غالبًا ما يكون النُّحاس ، ومن هنا كانت التسمية . وتضم هذه الفصيلة آلات

الترومبيت trumpet والترومبون trombone والباص توبا bass tuba والترومبون تينور tenor trombone والباص ترومبون bass trombone . وتصنع أيضا من النحاس آلاتُ الكورنو corno [البوق الإنجليزي English horn] ذاتُ الصوتِ الأكثرِ رخاوةً ، وهي عادةً تستخدم أربعًا معًا . (شكل ٢٦)

Breviary كِتابُ الفَرْض

bréviaire m. (rel.)

في الأصل الموجز أو الملخص . وهو كتاب للكهنة والرهبان في الكنيسة الكاثوليكية يضم أدعية وترانيم ومزامير وأجزاء أخرى من الكتاب المقدس تفرض قراءتها في الساعات السّبع الخاصّة بالصلاة والعبادة اليومية ، ولا يشمل نص القداس .

(معجم مصطلحات الأدب)

brick *brique f.* (arch.) آجُرّ

قوالبُ طُوبٍ من الطّين المحروق .

brickwork مَباني الطُّوب

briquetage m. (arch.)

قوالبُ طوبٍ من الطين المحروق أو التي تُستخدمُ في الإنشاءات الحديثةِ لتشييد الحوائط والقواطيع الداخلية أو الخارجية غير الحاملة بحيث يمكن إزالتها أو تعديلها دون أن يتأثر بذلك هيكلُ المبنى الإنشائيُّ الحاملِ الذي يُبْنى عادةً من الخرسانة المسلحة أو من هيكلٍ معدِنيّ .

Brighella (It.: Briscilla) (drama) بريشيلّا

كان أبرز شخصيات الخدم Zanni * في الملهاة المُرتجلة commedia dell' arte* هما بريشيلّا وأرْلِكينُو Arlecchino* . ويبدو بريشيلّا في العادة متنكّرًا في قناع أخضر داكن ذي لحيةٍ سوداء مشعثة وقد ارتدى لباسَ الفلاحين من قميصٍ فضفاض عليه سُترة وسروال ، وكلها من قماشٍ أبيض ذي شرّابات خضراء ، وفوق رأسه قبعة . وينتعل حذاءً أصفر ويتمنطق بحزامٍ أصفر . وتتدلّى من حزامه كيسُ نقودٍ وخنجر كان في بادئ الأمر حقيقيًّا غير أنه ما لبث أن تحوّل إلى خنجر خشبيّ ، مما كان يثير السخرية .

وكان بريشيلا شخصيةً ماكرةً على أهبة الاستعداد لارتكاب أيّ فِعْل مخادع مهما بلغت نذالته ، كما كان بارعًا في ردوده السريعة وحضور بديهته ، ميّالًا للصخب ، يشق طريقه صوب هدفه بالادّعاء والملق . وكان جشعًا مُحبًّا للمال معاقرًا للخمر مُغرمًا بالنساء ، وفيًّا لسيده وفاءً يتفق وما يتقاضاه من أجر سخيّ ، ولم يتصف بالأمانة من قُرب أو من بُعد ، وإن كان مَفْزَعًا للعشّاق يفزعون إليه في ملمّاتهم . (صورة ٨١)

Britten, Benjamin بريتين ، بنجامين

(mus.) (١٩١٣-١٩٧٦)

مؤلّف موسيقى إنجليزيّ وعازف بيانو وقائدُ أوركستر ، يحتل اليوم في الموسيقى الإنجليزية المكانة التي كان يحتلّها پرسيل Purcell* في عصره ، ويتجلّى في نسيج موسيقاه نفسُ ثراء نسيج موسيقى پرسيل ، وفي توزيعاته الأوركسترالية توزيعاتُ سترافنسكي Stravinsky* ووضوحُه إلّا أنّها أكثرَ جاذبيةً . ولم يأخذ بريتين من سابقيه شيئًا مما يُطلَق عليه « التضمين » خلال أعماله الموسيقية ، وحين استعار لحنًا من پرسيل لموسيقاه « مرشد الشباب إلى الأوركستر » Young person's guide to the orchestra لم يُدخِلْهُ في نسيج موسيقاه وإنما بنى عليه تنوّعاتٍ صاغها بلغته العصرية وتوزيعاتِه الأوركسترالية الدقيقة . وما أكثر ما كتب بريتين للآلات المفردةِ لإبرازِ المهارةِ الفنيةِ مثل الصوناتات التي كتبها للتشيللو والبيانو وأهداها إلى العازفِ الروسيّ البارع روستروبوفتش Rostropovich ، فهي تشتمل على كلّ معالم المهارة الفائقة في العزفِ على التشيللو . كما أن سيمفونيتهُ الجنائزية sinfonia da requiem وسيمفونيته البسيطةَ simple symphony تكشفان عن براعةِ العزفِ الأوركستراليّ وعن مهارتِه في الكتابةِ البوليفونية polyphony *

وعن لغتِه العصرية التي لا تُخْفي عذوبةَ الميلودية . وقد حقّقت له أوپراه الأولى « پيتر غرايمز » Peter Grimes (١٩٤٥) شهرته الواسعة بعد فترة قصيرة من أدائها الأوّل الذي لاقت خلاله نجاحًا عالميًّا مدوّيًا . وهي تُصوِّرُ مجتمعَ الصيّادين الإنجليز الذي يلعب البحرُ فيه دَوْرًا رئيسًا لا بوصفِه إطارًا فحسبُ بل لأنه يمثّل عنده منبع الحياة بأسرها ، ويرى فيه مرادفًا للغابة عند الموسيقيين والشعراء الألمان في القرن ١٩ من أمثال فيبر *Weber وشومان *Schumann وفاغنر *Wagner ومالر *Mahler . وكتب في عام ١٩٦٢ « قدّاس موتى الحرب » War requiem لعددٍ من المُغنّيِّين القَرَويين ومجموعة الكورال والأوركستر لتمجيد ضحايا الحرب العالمية الثانية ، وَلِيكْشف عن أسلوبه العصريّ في الكتابة للإنشاد الكوراليّ وإن لم يأتِ فيه بالجديد المثير الذي أتى به في كتابته للآلات .

ولا تشتمل واحدةٌ من أوبراته : « بيتر غرايمز » و « اغتصاب لوكريشيا » The rape of Lucretia (١٩٤٦) و « ألبرت هيرينغ » Albert Herring (١٩٤٧) و « لفّة البرّيمة » The turn of the screw (١٩٥٤) و « غلوريانا » Gloriana (١٩٥٣) — التي ألّفها بمناسبة تتويج المَلكةِ إليزابيث الثانية — على أيّة فقرةٍ من الإنشادِ الكوراليّ .

brocade المُوشّى

brocart m. (arts)

نسيجٌ حَريريّ مُوشّى بالقَصَبِ أو الفِضّة .

Bronze Age عَصْرُ البرونز

Age m. de Bronze (cul.)

أحدُ عصور ما قبل التاريخ ، يلي العصرَ الحجريّ الحديثَ ويسبق عصرَ الحديد ، تميّز باستخدام البرونز [سبائكُ من النُّحاس والقصدير] في صُنع الآلات والمنجزات الفنية . ويبدأ منذ حوالى القرن ٣٤ ق.م ، وينتهي بأقسامه القديمة والوُسطى واللاحِقةِ في حوالى القرن ٩ ق.م. عندما يطلّ عصر الحديد الذي بدأت المنجزات الفنية تُصاغ فيه من الحديد .

bronze disease see: **patina** (arts)

Bruckner, Anton بروكنر ، أنطون

(mus.) (١٨٢٤-١٨٩٦)

مؤلّف موسيقى نمساويّ وعازفُ أُرْغُن ، قام بالتدريس في كونسرفاتوار فيينا . وإذا كان برامز Brahms* قد نقل عن بيتهوفن بناءَ الصورةِ الكلاسيكية فقد استهدف بروكنر كذلك في التعبير عن أشجانه تعبيراتٍ

البراهمة ، ولكنه ما لبث أن نكتشف أن الحكمة لاتكون وسيلتها رياضة الأبدان بل رياضة الأرواح ، فهجر هذين الحكيمين وانتحى غابة في بلاد البنغال باحثًا عن وسيلة أخرى لبلوغ هدفه ، فتبيّنها في إذلال الذات فأخذ نفسه بحياةٍ أقسى ما تكون ، وحرم نفسه ملاذّها واعتزل الناس عزلةً تامة شاعت بين قومه ، وبقي على هذه الحال أعوامًا ستة كاد يُشرف معها على الهلاك ، فعرف أنّ الزهد القاسي كاد يُفضي به إلى الموت ولم يبلغ به الحقيقة التي ينشدها ، فأخذ يطوّف في الأرض وانتهى إلى غابةٍ أخرى في ليلة مقمرة ، فجلس في ظل شجرة تين تسمى شجرة «بو» ، أو تين المعابد أو الأثأب Bo Tree* جلسة ثابتة اتخذها لنفسه ، تاركًا لروحه العنان تجول كما تشاء ، عازمًا على ألا يتحوّل عن جلسته وإن أطبقت عليه السماء إلى أن يبلغ ما يريد من حكمةٍ ومعرفة . وما إن انبثق الفجر حتى أحاط علمًا بكل ما يريد ، وعندها بلغ الفناء البدني والصفاء الروحي « نيرڤانه » Nirvana* لا بالرياضة البدنية المبنية على عذاب الجسم ولكن بانطلاقة النفس بحثًا عن الفضائل الذاتية ، وبهذا أدرك أن الكائنات جميعًا إلى تحوّل . ولا تدين البوذية الأولى بألوهيةٍ ، فليس للإله عندها وجودٌ ولا عدم .

Buddhism **البُوذيّة**

bouddhisme m. (rel.)

تنبني تعاليمُ البوذية على مبدإ ضبط النفس الذي تساندهُ أسسٌ أربعةٌ : أولًا أن الوجود لاينفكّ عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لا تُكنُّ بين طيّاتها غير ما هو مؤلم . ثانيًا ، وهذا لأن الذي يجرّ إلى الحزن والأسى هو ما رُكّب في الإنسان من شهوة . ثالثًا ، ثم إنه لاسبيل إلى تحرّر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا القضاء على هذه الشهوة . رابعًا ولا يتأتى هذا إلا إذا نهج في حياته السبيل ذات العناصر الثمانية ، وهي العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه وألا يتراخى في بذل الجهد الواجب والانهماك في عمله دون نظر إلى ما سيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحاني .

وقيل إنه رحل إلى روما ومضى يقيسُ بقايا المعابد والقصور القديمة ويسجل عُجالاتٍ تخطيطيةً لأشكالها وزخارفها ، غير أنه لم يكن ليدور بخَلَدِه محاكاةُ تلك المباني القديمة تمامًا ، وإنما كان مرماه أن يبتدع طريقةً جديدةً للبناء يُمكِنُ استخدامُ أشكالِ العمارةِ الكلاسيكيةِ فيها بحُرّيّةٍ لابتكار نماذج جماليةٍ متناسقةٍ . ولعل أهمَّ أثرٍ عُرف له أن المعماريين من بعده في العالم أجمع ظلوا يترسّمون خطاهُ لأعوامٍ خمسمئةٍ ، وظل هذا إلى ما يقرُبُ من عقدَيْن مَضيا حين أخذ بعضُ المعماريين المعاصرين يناقشون أفكار برونليسكي ثائرين على تقاليد عصر النهضة المعمارية مثلما ثار هو نفسهُ ضدّ التقاليد القوطية . ولم يكن برونليسكي مبتدعَ عمارةِ عصرِ النهضة فحسبُ ، فالعالمُ مدينٌ له باكتشافٍ ظل يسيطرُ على ميدانِ الفنّ قرونًا طويلةً وهو « المنظورُ » perspective* ، فلقد زوّد الفنانين بالوسائل الرياضية لحلِّ هذه المشكلة . (صورة ١٠٦)

Brunhilde **بُرُونهيلْده**

Brunhilde (myth.) see: **Siegfried**

brush stroke *coup m. de brosse* (arts)

لَمْسَةُ الفُرْشاة ، مَسّةُ الفُرْشاة ، ضَرْبةُ الفُرشاة ، رَقْشُ الفرشاة .

Brygos (arts) **بريغُوس**

(مستهلّ القرن الخامس ق.م.)

مصوّرُ أوانٍ إغريقيةٍ من طراز الأشكال الحمراء red-figure vases* ، تميّز بخطوطه التي تجمعُ بين الحيوية المفعمة والقدرة الزُّخرفية في آنٍ واحدٍ . ومن أبرز أعماله المحفوظة باللوفر كأسٌ نُقشتْ عليها صورةُ « وصول هيلينا إلى طروادة » .

bucentaur (It.: **bucintoro**)

see: **Wedding of the Sea**

Buddha **بُوذا**

Bouddha m. (rel.)

لقبٌ ديني يعني الحكيم أو المستنير لُقّب به الأمير سيذهارْته Siddhârthe أو غُوتاما Gautama أي البعيدُ النظر ، وكان وليّ عهدٍ لملك من ملوك إقليم نيبال بالهند ، هجر زوجته وابنه وقصره ليطلب الحكمة عند حكيمين من

بيتهوفن . وفي أواخر حياته بلغ في كتابة الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته على نسَق بيتهوفن حدًّا لم يستطع أحدٌ أن يجاريه فيه لاسيما في قوتها الغنائية المتدفقة . وما كاد بروكنر يستمعُ إلى أوبرا « تريستان وإيزولده » لريتشارد ڤاغنر Wagner* حتى غدا له حواريًّا متفانيًا ، وكتب تسع سيمفونياتٍ أُطْلِق على الثالثة منها ، « سيمفونية ڤاغنر » .

Bruegel, Pieter **بُرويْغل ، بيتر**

(arts) **(١٥٢٠-١٥٦٩)**

مصوّرٌ فلمنكيٌّ فذٌّ فُتن بالسُّلوك الإنسانيّ ، إذ كانت البشريةُ بكل نقائصها ومثالبها هي محور فنّه الذي لم تُمْلِه أية أساليبَ فنيةٍ تقليديةٍ . اشتهر بصفتين : الأولى شُهْرتُهُ فنانًا شعبيًّا ، تلك الصفةُ التي أضفاها عليه اشتغاله بتصوير المشاهد الهَزْليّة الغريبة ، ثم المشاهد التي تمثّل فيها الفلاحين ومرحَهُم الصاخب في أعيادهم . أما صفتُه الثانية فهي قيمتُه كمُصوِّرٍ يحملُ فلسفةً عميقةَ الغَوْر جعلتْهُ يحتلُّ مكانةً مرموقةً بين عظماءِ الفنانين . وعلى غِرارِ بوش Bosch* صوَّر برويغل كلَّ ماهو مرعبٌ مشوّهٌ ليرمز به إلى الفساد الخلقيّ ، ولكن على حين كانت رُؤى بوش تتناوَلُ الفِرْدَوْسَ والجحيمَ ، لم تبْعُدْ رُؤى برويغل عن الواقع ، فهي تنطوي على مزيجٍ من المرحِ الساخرِ والبشاعةِ المذهلة ، كما تجمعُ بين النقد والتعاطف في آنٍ معًا . ومن لوْحاته الخالدة « هاهو ذا الأعمى يقودُ الأعمى » (متحف نابلي) ، و « الصيادون فوق الجليد » (متحف تاريخ الفنون بفيينا) و«وليمةُ العُرْس في الريف» (فيينا) و« حفلاتُ أهلِ الريف » (فيينا) و « ألعابُ الطفولة » (فيينا) وأخيرًا لَوْحتُهُ الرائعةُ « الأمثالُ الفلمنكية » (مُتْحفُ دالم ببرلين) .

(صورة ١٠٩)

Brunelleschi, Filippo **برونليسكي ، فيليبو**

(arts) **(١٣٧٧-١٤٤٦)**

رائدُ العمارةِ في مستهلّ عصر النهضة وهو الذي توّج بعبقريته المعمارية مبنى كاتدرائية الدومو بفلورنسا التي بُدئَ في إنشائها في أواخرِ القرنِ الثالثَ عشرَ بقُبّتها الضخمةِ الهائلة . وقد اطّرح برونليسكي الطراز التقليديّ محاولًا إحياءَ عظمة الرومان الغابرة ،

نشوصر Chaucer سخريةً من فرسان العصور الوسطى في قصته غير المكتملة « الفنى نوباس » The Tale of Sir Thopas ، حتى إذا كان القرن الخامس عشر رأينا الابتذال الفكاهي في إسبانيا يجعل من الطبقة الوسطى ألسنةً لاذعة تخمش ثقافة الطبقة العليا المتداعية ، وهو ما استلهمهُ ثرفانتيز في روايته « دون كيخوته » Don Quixote . فإذا ما كان العهد الفكتوريُّ أصبح هذا اللون من « الابتذال الفكاهي » عرضًا هزليًّا لتمثيلياتٍ قصيرة تروّح عن النفس ترويحًا خفيفًا على نغمات الموسيقى وتعتمد حبكته الماجنة على أحداثٍ تاريخية أو أدبية أو أسطورية تتخللها النكات الخليعة والرقصات الماجنة ، حتى إذا ما أشرف القرن التاسع عشر على نهايته حلّت « الملهاة الموسيقية » musical comedy محله .

كذلك شاع « الابتذال الفكاهي » في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن الماضي حين انتشر الرقص الماجن في المواخير والحانات حتى انتهى به الأمر إلى الستريپ تيز [التّجرُّد المُتدرِّج من الثياب] strip tease ولا يزال أثره ملحوظًا في البانتوميم الإنجليزي (انظر commedia dell' arte) .

The Burning Bush **العُلّيقةُ المُتّقِدة**

Le Buisson Ardent (rel.)

تنفردُ التوراةُ من بين الكُتب المقدّسة ، فتذكُرُ أنّهُ بينما كان موسى يرعى غنم حميه يثرون Jethro كاهنِ مدْين بلغ في تجواله حوريب — جبل الله — فظهر له الملاك في لهب من نار من وسط العليقة . ولدهشته رأى العليقة تتقد بالنار دون أن تحترق ، فناداه الرب وأنبأه أنه قد وقع عليه اختياره للرجوع إلى مصر والعودة بشعب بني إسرائيل . وكذلك تُكنّى مريمُ البتولُ رمزًا بـ « العلّيقة المتّقدة » لأنها عذراءُ رقيقةٌ حلّ فيها اللاهوتُ ومع ذلك لم تحترقْ . وللدومينيكو فيتي Feti لوحةٌ بمتحف الفنون بفيينا تصور قصة العليقة المتقدة .

burnt clay (baked clay) *terre cuite f.* **(It.: terra-cotta)** (arch.)

الطّينُ المَحْرُوق ، الطّينُ المَسوّى ، الآجُرّ

buskin (drama) see: **kothornos**

Buddhist sculpture **النّحْتُ البُوذيّ**

sculpture f. bouddhique (arts)

ظهر لونان من النحت البوذيّ خلال القرن ٢ ق.م. أحدهما بمنطقة غاندارا Gandhara في الشمال الغربي للهند والآخر في ماتورا Mathura إلى الجنوب من مدينة دلهي . وتضم المنطقة الأولى جانبًا كبيرًا من أفغانستان الحالية وجزءًا من باكستان ، وكانت ضمن الأقاليم التي غزاها الإسكندر الأكبر عام ٣٢٧ ق.م ، ومن ثم خلّف الفن الكلاسيكي الغربي — الذي يحتفي أيّ احتفاء بالجسد الإنساني — أثره على فنون هذا الإقليم ، فكادت تماثيل بوذا تحاكي الفن اليوناني وإن لم تنخل تمامًا عن طابعها الهندي ، على حين طغى الطابع الهندي الصرف في منحوتات ماتورا ، ولم يلبث الأسلوبان أن امتزجا خلال القرن الخامس الميلادي ليشكّلا طابعًا شاع في الفن البوذيّ الأسيوي كله يجمع بين النزعة الرمزية الموحية بالرُّوحانية البوذية وبين النزعة الحسيّة المعربة عن التمسك بمتع الحياة والمنبثقة عن الفن الهندوكي التقليدي .

(الصورتان ١١١ ، ١١٢)

Buoninsegna, Duccio di see: **Duccio di Buoninsegna**

burden (mus.) see: **refrain**

burin; graver **المِنْقاش**

burin m. (It.: **burino**)

أداةٌ معدنيةٌ تُستخدمُ في النقشِ والطَّرْق والضغط على الأسْطُح المعدنية أو العاجية أو الحجرية أو الخشبية . (انظر chisel)

burlesque **الابْتذال الفُكاهيّ**

burlesque m. (drama)

ظهور إحدى الشخصيات ذات الشأن كالآلهة والأبطال في مشهدٍ مُزرٍ ، أو تناول أمر له خطره بأسلوب ممتهن ، أو إظهار أشخاص تافهين في مواقف لا تكون إلا لعلية القوم ، أو إطلاق ألسنتهم بعبارات لا تجري إلا على ألسنة الحكماء . ومن أمثلة هذا في الأدب القديم قصيدةٌ منسوبةٌ إلى هوميروس يسخر فيها من ملحمةٍ قديمةٍ مفقودة هي « معركة الضفادع والجرذان » Batrachomyomachia ، ثم ما جاء على لسان

ولم يترك بوذا تعاليم محدّدةً للقيام بالشعائر الدينية أو لتطبيق التعاليم ، كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر التعاليم . فلقد كان أتباعه جميعًا فئةً واحدة يترسّمون خطاه وينشرون تعاليمه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورُّط في عذاب بدني كما فعل البراهمة ، ولكنهم إلى هذا كانوا يهجرون ملاذَّ الحياة وينزلون عما يملكون . وفي حقيقة الأمر لم تنشأ البوذية من فراغ وإنما كانت تمتّ بصلات كثيرة إلى ما سبقها من مذاهبَ مختلفةٍ ثم عاشت تتطور مع الزمن . وعاش الجميعُ يعدّون بوذا الأكبر نمطًا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورةً أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى ، فإذا الهندوكية المتأخرة *Hinduism, later تعدّه مع الأحبار وأنه التاسع لمن حلّت فيهم روح فشنو الرّب المخلّص ، ثم إذا القديس يوحنا الدمشقي يعدّه مع القديسين المسيحيين مسمّيًا إياه القديس يوسفات .

Buddhist mysticism **التّصوُّف البُوذيّ**

la mystique bouddhiste (rel.)

لعلنا نجد الأثر الأول للتصوُّف الهندوكيّ mysticism in Hinduism في البوذية ؛ إذ المثل الأعلى البوذيّ وهو الاستنارة أو النّيرفانه *nirvana بعد التخلص من « الكَرْما » *karma أي التناسخ المستمرّ للأرواح باتباع الحقائق النبيلة التي نادى بها بوذا . فالألم والمتعةُ ، والولادةُ والموتُ ، والرحمةُ والعملُ الصالحُ كلها دون ما توحي به النيرفانه من راحة وطمأنينة ، التي هي كغيرها من الشطحات الصوفية المختلفة استعصاءً على التفسير وتجاوزًا لحدود الفكر .

وفي ثنايا الحديث عن التصوُّف البوذيّ نجد لعقيدة زِنْ *Zen شأنًا هامًّا على الرّغم من اعتمادها على ما هو عمليّ ، ومن هنا نرى أن عقيدة زن قد تُؤوَّل أحيانًا بأنها على النقيض من نزعة التصوُّف الأصلية في البوذية . ومع ذلك فإن قيامها بشعائر « البراجنا » Prajna التي تعني « الحدس الأسمى » يجعلها بمنأى عن تلك المعرفة الجزئية التي في مقدور الفرد أن يدركها بملكاته الذهنية ، وهو ما يوضّح صلتها الوثيقة بالفكر المتصوِّف عامّة .

وأرسطو في كافة الأمور ، واعترف علماء اللاهوت بشروح الكتاب المقدس التي قدّمها آباء الكنيسة الأوائل مرجعهم الذي يعوّلون عليه ، وطغى على الفكر الاقتباس وسَوْق الشواهد والتفسيرات التي تحفل بها الصحائف التي دوّنها السلفُ من الكُتّاب العبرانيين القدامى واليونانيين واللاتين والمسيحيين الأوائل . ولم يكن ثمة من يجرؤ على أنْ يعتمد على نفسه فيما يقدّم ، بل كانوا جميعا بلا استثناء يستمدّون من المصادر القديمة . وقد مهّد هذا المناخُ الفكريُّ القائمُ على مكانة آباء الكنيسة الأوائل الطريقَ لصراعٍ جبار نحو السلطتين السياسية والروحية حتى كان السؤالُ المطروحُ على الدوام هو الشكلَ الذي تتخذه السلطة ومن يمارسها .

وقد أيّد الإمبراطور جوستنيان Justinian الأول الذي حكم من عام ٥٢٧ إلى عام ٥٦٥ المأثور عن سلطة الأباطرة الرومان القديمة ، وأحاط نفسه بجوٍّ حالكٍ من الجمود والمحافظة حتى باتت كلمتا الأصالة والتجديد لا يُنطق بهما في بلاطه إلا عند توجيه اللوم أو التأنيب . والواقع أن الحضارة البيزنطية قد دفعت هذا الثمن الباهظ في سبيل وحدةٍ هشّة واهية ، وانصرفت طاقات المواطن الخلاقة إلى التعبير الفنيّ والجمالي بعد أن أوصِدت في وجهه سائر الأبواب لتصريف هذه الطاقات ، فلم تتوفر الحرية والتنوّع في غير مجال الفن . على أن الإمبراطورية البيزنطية قد خضعت في كافة مجالاتها الفنية للكنيسة والدولة على السّواء ، وكانت الكنيسة والدولة بدوريهما خاضعتين لسلطان الإمبراطور نفسه . وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت القدرات الخلاقة المبدعة متنفسًا لها في الفن حين ازدهرت على نحو فريد في تحفتين معماريتين هما كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية وكنيسة القديس ڤيتالي San Vitale برافينا . وفي كلتا الحالتين كان المنهجُ التجريبيُّ أساسًا لهندسة البناء فضلًا عن أن حلولَ المشاكل المعمارية والزخرفية جاءت جريئةً متحرّرة . ويتجلى مبدأ تركيز السُّلْطة في مصدرٍ واحد في تصميم كنيسة سان ڤيتالي المعماري والزخرفي ، فالنمط المركزي للكنيسة بتصميماته المتدرّجة الأهمية والخاضعة لمتطلبات السلّم التدريجي للمجتمع ، والتي تخصّص أماكن للمصلّين ينعزل فيها الرجال عن

وسائر العناصر المعمارية التي تدخل في تكوين الكنيسة البيزنطية بمستوياتها المتدرّجة الارتفاع أنسبَ مكانٍ لصور الملائكة والقديسين المتدرّجة المرتبة هي الأخرى وفق مكانتها القدسيّة ، وحدّدوا لهذه الصور وطرق رسمها ومواقعها قواعد ثابتةً لا يحيدون عنها . ومن هنا كان الجمع بين فنّي العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الديني .

وعلى حين كان يغلب على عمارة الشرق البيزنطية الإحساس بالمسطّحات كان الإحساس بالتجسيم يغلب على عمارة الغرب ، ومن ثم كان انتشار لوحات الفسيفساء والكسوات الرخامية في الطراز البيزنطي ، بينما طغت التماثيل ولوحات النقش البارز في الطراز الغربي .

وقد ظلت هذه القواعد تسود العمارة الكنسية البيزنطية لم تحد عنها بناة الكنائس والكاتدرائيات إلا من عهد قريب عندما تخلت الناحية الرمزية عن مكانها للاعتبارات الوظيفية والاقتصادية والتكنولوجية في الإنشاء . وإذا كانت العمارة البيزنطية قد بدأت في القرن ٤ إلا أنها لم تتبلور وتستكمل مراحل تطورها إلا في القرن ٦ . وتعدُّ كنيسة أيا صوفيا Sancta Sophia* أول نموذجٍ مكتمـل للكنيسة البيزنطية . (صورة ١٢١)

Byzantine art **الفنُّ البيزنْطيُّ**

art m. byzantin (arts)

ثمةَ نزعتان أَضفتا الوحدة على فنون الدولة البيزنطيّة [الإمبراطوريّة الرُّومانية الشرقية] هما نزعة الحكم المطلق أو النزعة الاستبدادية (السُّلطويّة) authoritarianism ونزعة الجُنوح إلى الغيبيّـات أو اللاهـوت الصّوفي mysticism* .

ولم تكن النزعة الاستبدادية وتركيز السلطة في شخصٍ واحد غريبةً على الطبيعة المسيحية ، فما إن بلغت العقيدة مرتبة النضوج خلال المرحلة الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية ، وما إن أصبحت هي الديانة الرسمية التي يسبغ الأباطرةُ عليها حمايتهم حتى اكتسبت المسيحيةُ طبيعتَها الاستبدادية ، ومضى فلاسفة المسيحية مثل بُويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus يستندون إلى المأثور من أقوال أفلاطون

bust *bust m:* (arts) **تمثال نصفي**

في فنِّ النَّحتِ هو صورةٌ شخصيّةٌ لا تضمُّ سوى الرّأسِ والكتفَيْن في أغلب الأحوال ، شاع في العالم القديم بمصرَ واليونانِ وروما ، وازدهر من جديدٍ بَدْءًا من عصر النّهضة .

Bustan Sa'di see: **Sa'di Bustan**

Byzantine architecture **العمارةُ البيزنْطيةُ**

architecture f. byzentine (arch.)

بينما واصل غرب أوربا الاتجاه الروماني وتطبيق تصميم البازيليكا على الكنائس ، شرعت بيزنطه في الأخذ بالأساليب والعناصر الشرقية ، وأهمها استخدام القباب والقبوات في تسقيف الغرف والقاعات المربّعة والمضلّعة الشكل وكذا المساحات المثمّنة الشكل . على أن اختيار بيزنطه للقباب والقبوات التي تتميّز بها طرازها لم يكن وليد أسبابٍ إنشائية فحسب بل كان أيضا وليد أفكارٍ رمزية أشد أهمية من المقاصد المعمارية . وإذ ترمز القبة في بلاد الشرق إلى السماء أُطلِق عليها اسم القبة السماوية لأن صفاء السماء معظم أيام السنة يجعلها تبدو نصف كُرَويّة بنجومها ليلا وزرقتها نهارًا . وقد اتخذ أهل بيزنطه هذا الرّمز عندما جعلوا من الكنيسة كونًا مصغّرًا microcosm ، تغطي القُبة الكبيرة مجازها الأوسط رامزةً إلى السماء وقد توسّطتها صورة المسيح ضابط الكل Christ *Pantocrator ، كما اتخذوها رمزًا للجنة السماوية « أورشليم » ، ومن ثم كانت العناية القصوى بتنظيم الفراغ الداخلي الذي يهبط من القبة الوسطى الرامزة للسماء في تدرُّجٍ حتى الوصول إلى الأرض ، وهو ما يعني أن الناحية الرمزية وحدها لاتكفي للإيحاء بالأثر النفسي المنشود إذا لم تستند أساسًا إلى منطق الشكل .

ومن الأسباب التي أججت الخلاف بين الكنيستين الشرقية والغربية حرصُ أصحاب الكنيسة الأولى على استبعاد التماثيل من كنائسهم (انظر iconoclasm) خشيةَ ارتداد البعض والعودة إلى عبادة الأوثان ، فاستعاضوا عن التماثيل المجسّمة بصور القديسين والشهداء سواءً عن طريق التصوير الجداري الفريسك fresco* أو الأيقونات icons* أو لوحات الفُسَيْفِساء mosaic* . ووجد أهل بيزنطه في الأسطح الداخلية للقباب والقبوات والحنيّات

كنيسة القديس أبوليناريس مشاهد المواكب وقصة حياة المسيح في شكلٍ سرديّ يراها المرء دفعة واحدة ، تشير كل لوحة من لوحات كنيسة القديس ڤيتالي إلى مشهدٍ بعينه منفصل عما عداه من المشاهد المائلة في اللوحات الأخرى دون ترتيب الأحداث ، ومن غير أيّ تلاحق أو تسلسل في المواقف ، فضلًا عن أن هذه المشاهد كان يُقصد بها في الغالب الإبهار بروعتها المثيرة للخشية والإعجاب في آنٍ معًا .

وعلى حين كُتبت موسيقى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة بحيث يستطيع جمهور المصلين المشاركة في الإنشاد ، إذ كانت ذات إيقاع منتظم يدعو إلى الحركة والسّير ، جاءت موسيقى كنيسة القديس ڤيتالي بالغة التعقيد وألحانها مفرطة الزخارف ذات إيقاع متنوع الأوزان يحدّ من حركة الإنسان ويدعوه إلى الإقلال منها .

وما أكثر الأشكال الفنية الكلاسيكية القديمة التي نُفّذت على ضوء المفهوم النصوّفي البيزنطي الجديد Byzantine mysticism بعد أن أخذت تفسيرًا جديدًا يتناسب مع العقيدة المسيحية ، فنجد الحمّام الرّوماني قد استحال شيئا فشيئًا إلى غرفة التعميد المسيحية baptistry* ، ونطور تصميم البازيليكا العامة الرومانية ليلائم أغراض الكنيسة المسيحية ، وباتت لوحات الفسيفساء التي كانت تستخدم لتغطية الأرضيات المُتأغرقة والرومانية وسيلةً جدارية للتعبير المصوّر ، وصار « الراعي » في منحوتات العصر الكلاسيكي رمز « الراعي الصالح » Good Shepherd* ، وغدت أشكال الطيور والحيوانات الكلاسيكية رموزًا تكني عن مملكة الروح ، وباتت الموسيقى انعكاسًا للوحدة المقدّسة بين الله والإنسان ، وصارت الليرا الكلاسيكية « القيثارة » — نظرًا لامتداد أوتارها فوق إطارٍ خشبيّ — رمزًا لجسد المسيح المصلوب حسبما جاء بتفسير القديس أوغسطين St. Augustine ، وتحوّل مفهوم « الفراغ » space من التمثيل الكلاسيكي المحدّد بأبعاد الواقع الثلاثة إلى مفهوم مسيحيّ لعالَم رمزي لا متناهٍ يقتصر على بُعدَيْن فحسب ، وتجاوزت الأشياء غير المرئية في أهميتها ما يُرى بالعين . وبينما كان إنسان العصر الكلاسيكي يتأمل العالم الخارجي موضوعيًّا إذا بالمسيحيّ الأوّل يتأمل عالمه ذاتيًّا داخل

وتمثل كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة Sant' Apollinare Nuovo برافينا نمطا نموذجيًّا لتصميم البازيليكا في غربي الدولة ، إذ تعبر عن مفهوم مخالف بالنسبة لله والإنسان . فالحركة إلى الأمام الناشئة عنْ تتبّع النظر لصفّي الأعمدة المتماثلة على كلا جانبي المجاز العريض الأوسط nave* تجتذب معها حركة المصلّين مثلما تشدّ أبصارهم ، كما كان الاقتراب من مذبح الكنيسة موضوعَ التشجيع لا التحريم . وتنطوي لوحات الفسيفساء على صور للجماهير وهي بصدد الانتقال من دورها منجمّعة أمام الكنيسة تأهُّبًا للدُّخول ، مثلما تصور مواكب القديسين . ولم يكن ما يؤدّى من الطقوس غامضًا يستغلق على أفهام العامة أو ذا طابع يلقي الرهبة ويشيع الخوف في نفوسهم بل كان من البساطة بحيث يستطيع كل فرد أن ينال شرف المثول بين يدي الله .

ومع أن تقسيم الفراغات في البازيليكا المستطيلة كان لايزال يميّز بين مختلف الطبقات وبين الرجال والنساء وبين جوقة الإنشاد ورجال الدين ، فلقد كان السّماحُ للجميع بالمشاركة في القدّاس هو في حدّ ذاته تخفيفًا من المفهوم الاستبدادي حتى غدا بدوره تقليدًا روحانيًّا دينيًّا يحدّ من سيطرة الدولة على كل شيء . وإذ كان المواطن في غرب الإمبراطورية يباشر حقه في تقديم العطايا والصدقات ويشارك بالفعل في القدّاس اتجه إلى ضرورة وضع مفهوم السلطة على صعيد روحاني بحت ، ومن ثم احتفظ بقدر من الحرية الفردية كان المواطن في شرق الإمبراطورية قد تنازل عنها لحكامه .

وهكذا كانت كلٌّ من كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة وكنيسة القديس ڤيتالي انعكاسًا لصورتين متباينتين للإنسان ، فجاء تصميم البازيليكا المستطيلة ليمثل حرية الحركة في المكان والزمان ، على حين يمثل طرازُ الكنيسة المركزية بالقبة التي تتوسطه سلبية المواطن البيزنطي المتمثل للقدر والقانع بدور المتفرّج . وفي الحالة الأولى كان المحورُ الأفقيُّ يدعونه الزائر إلى التحرك نحو الأمام يربُطُ الإنسانَ بالمكان باطّرادٍ ، على حين يدفع المحور الرأسي في الحالة الثانية الإنسان إلى التطلّع إلى أعلى فيتوقف عن الحركة وتتحوّل طاقاته إلى مجرد التأمل في سكون .

وبينما صوّرت لوحات الفسيفساء في النساء ، كما تخصّص مكانًا لرجال الدين وآخر لجمهور المصلّين ومكانًا لعلية القوم وآخر للعامة خير ما يمثّل مبدأ السلطة الإمبراطورية . وكان محور الكنيسة الرأسي ينتهي بالقبة التي تصيب المواطن البيزنطي بالذهول ، إذ تذكّره حينما يكون في حضرة صاحب السلطة العليا بضآلة شأنه وبمكانته المتواضعة ، على حين كانت لوحات البورتريهات الفُسَيْفسائيّة المهيبة بالمحراب تجعل الشك لا يخامره في أنه إلى جوار رجال الدين لم يكن غير الإمبراطور والإمبراطورة وعلية القوم من أبناء الطبقة الرفيعة في السلم الاجتماعي هم الذين لهم حق الاقتراب من مذبح الرّب ، بل إنه لم يكن مسموحًا له بتقديم العطايا إلى المذبح خلال موكب « تقدمة الصدقات » ، فما دامت كافة الأشياء المادية داخلة في حوزة القيصر وملكيته فهو وحده صاحب الحق في العطاء وفي تقديم الهدايا والقرابين . ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل كان المواطن البيزنطي محرومًا من أن يرفع عقيرته مع غيره في تلاوة الأناشيد الدينية ، إذ كان من بين امتيازات الإمبراطور إمداد الكنيسة بجوقة إنشاد « كوروس » من خيرة الموسيقيين المدرّبين ينفردون وحدهم بالإنشاد . كذلك لم يكن التقديس موقوفًا على الله وحده بل يمتد إلى الإمبراطور ظلّ الله على الأرض . ولم تترك لوحات الفُسَيْفساء التي تُصوِّر الإمبراطورَ وقرينته أيّ شكٍّ حول هذا الحق . ومن الطقوس المهيبة للحفلات الدينية ومواكب البلاط تتسرّب معالم السلطة الرُّوحية والدنيوية ، فتفرض نفسها على جماهير الناس وتقرن سلطة الحاكم بسلطة الربوبية .

وتُعَدُّ لوحاتُ الفُسَيْفساء mosaic* أعظم إنجازات التصوير البيزنطي . كذلك شاع التصوير الجداري في مستهل العصر المسيحي على جدران بعض كنائس اليونان وأديرتها ، وكذا في يوغوسلافيا وسائر البلقان ، وكان ما تضمُّه المخطوطات من صور إيضاحية أيضًا من معالم التصوير البيزنطي . أما تصوير اللوحات المستقلة فمردُّه إلى الأسلوب اليوناني الروماني الذي انتهى إلى تصوير الأيقونات icons* الذي شاع في مراكز إقليمية مختلفة كانت روسيا آخرها ، وكان هذا على أيدي فنانين يونانيين أو روسيين ينهجون نهج الأساليب اليونانية .

عن هذا المفهوم الجديد ؛ فطقوس كنائس القسطنطينية وراڤينا وغيرها هي التي حدّدت إلى مدى بعيد التصميمات المعمارية وإيقونوغرافية لوحات الفسيفساء والأيقونات وأشكال المنحوتات وصيغ الموسيقى . وما لبث مضمون قرونِ التأمُّل النظري أن تضافر مع الجهود العلمية لأجيال لا حصر لها من الكتّاب والمعماريين والمُزخْرِفين والموسيقيين للخروج على العالم بالطقوس الدينية البيزنطية في الشرق ، والفلسفة التركيبية للبابا غريغوريوس الأكبر في الغرب .

وكانت الطقوس الدينية هي الابتكار العظيم الشامل الذي تشكَّل خلال هذا العهد للتعبير الواقعيّ ، ودفعهم إلى إقحام عالم البصيرة في عالم الواقع وعالم اللا متناهي في الجزئيات التفصيلية المحددة ، ونفاذ العالم الآخر في العالم الحاضر حتى فقد الفنانون الصلة المباشرة بالعالم الواقعي ، وتفشَّت هذه الظاهرة وانتشرت انتشارًا ملحوظًا . كما امتدت إلى كل مجالات الأدب والموسيقى حتى عُدّت اللغة التعبيرية الأنيقة زيغًا أو انحرافًا وثنيًّا . وعلى الرغم من ذلك كله فلقد بقيت لهذه الفنون حيويّتها الأخّاذة المذهلة وسط هذه الظروف المحيطة ، وكان هذا مما يلفت النظر .

نفسه . وبينما اعتمدت نظريةُ المعرفة الكلاسيكية على العلوم الطبيعية بوصفها أساسًا لكل الفلسفات غدت علوم الدين الرمزية هي وجهة النظر الأساسية في الفلسفة المسيحية ، وأضفَى الفن الجديدُ معالم التجريد الصوفيّ على منجزاته وخفّف من معالم الجسد وقلّل من المغالاة في تبجيله على نحو ما كان يجري في الفن الكلاسيكي . ويمكن القول بصفة عامّة إن كل ما بدا من أوجه النقص أو الفجاجة في المنجزات الفنية البيزنطية بالقياس إلى المستوى الرفيع للتقنية الكلاسيكية مردّة إلى حدٍّ ما إلى التوجه الرُّوحي الجديد الذي جعل الفنانين لا يحاولون نقل صورةٍ طبيعية للعالم

C

قَفْزةُ الكابْرِيُول ، قفْزةُ العنْز **cabriole**

(she-goat leap) *cabriole f.* (blt.)

أي وثْبة العنْز بالإيطاليّة capriola ، وتُؤدّى هذه الحركة بارْتطام السّاقيْن المشدودتيْن مرّةً واحدةً ، وإذا كانت عن ارْتطاميْن سُمّيت الكابريول المُزْدوجة double cabriole ، وذلك بأنْ يمُدَّ الرّاقِص إحْدى ساقيْه إلى الأمام أو الخلف أو الجانب ، ثمّ يَثِب إلى أعلى رافعًا السّاقَ الأخْرى ضامًّا إياها إلى الأولى التي ترتفع بنفْس الكيْفيّة أعْلى قليلا قبْل أنْ يَحُطّ الرّاقصُ على الأرض . (شكل ٢٧)

أصواتٌ مُنافِرة ، كاكوفونيّة **cacophony**

(Gk.: **kakos: bad; phônê: sound**)

cacophonie f. (mus.)

تَعْني مزيجًا مِنَ الأصواتِ المتنافِرةِ الّتي فيها نشازٌ يتأذّى منهُ السّمْعُ .

الارْتجالاتُ **cadenza** (It.) (cadence)

cadence f. (mus.)

مقطوعة مُوسيقيّة فرديّة غِنائيّة أو آليّة ، قد يكون لها طابَع التّقاسيم improvisation* ، كما قد يكون لها طابَع الإيحاء بتوالُد الدّفقات الموسيقيّة ، وبخاصّة في كونشيرتو الآلة المُفْردة والأوركستر . وقد يَضع هذه التّقاسيم المؤلّف الموسيقيّ كما قد يَضعُها العازف نفْسُه .

إعْلانٌ زمنيّ أو تقْويميّ **calendar poster**

affiche-calendrier f. (drama)

إعلان لمسارح الرَّصيد الدّراميّ repertoire* يحدِّد تواريخ العروض المُقدّمة خلال فترة زمنية مُعيّنة . ويمكن أن يكون الإعْلانُ الزمني وسَطًا فيكون إعلانًا زمنيًّا عن برنامَج playbill* أو إعلانًا زمنيًّا عن مَسْرحيّة advertisement* .

call see : **curtain call**

Callimachos (-us) *Callimaque* (cul.)

كالّيماخوس (٣١٠–٢٣٥ ق.م)

من أشْهر شُعراء الإسكندريّة . ولد في برْقة وهاجَر في شبابه إلى الإسكندريّة حيث وُكِّل إليه بطلميوس الثاني الإشراف على مكْتبة الإسكندرية ، فوضَع فِهْرسًا مفصّلًا في مئة وعشرين مُجلّدا . وكان يبزُّ شُعراء عصره في فرْض الشّعْر ولا سيّما الشّعْر القصَصي والغنائيّ والرِّثائيّ .

وقد اكتسى جانب من شعره بطابَع الحزن والأسى مثل قوله : « لقد عشتُ على الكفاف قانعًا ، وما ارتكبت جُرْمًا ولا آذيت إنسانًا . إيهِ أيتها الأرض الحبيبة ، إن وجدتِني جنحتُ إلى الشرّ أوثره على غيره فخذي مني نُور عينيّ ، ولا تُنيري السَّبيل أمام غيْري ممن يرعَوْنني » . ومثل قوله : « حذار أن تَدْمى قدماك إذا مازُرْتَ قبْري ، فما أكثر ما حوْله من أشواك وحجارة صُلْبة . هنا أثوي أنا [تيمون] الّذي لم يَحمل لِلبَشَر إلا الكراهية . مُرّ بي مرًّا وما أحراك أن تفعل . ولك أن تصبَّ لعناتك إن بدا لك ذلك » .

Calliope (myth.) see : **Muses**

Callisto *Callisto* (myth.) **كالّيستو**

وقَع بصَر زيوس Zeus* كبيرِ آلهة الأوليمب خلال تجواله على حُوريّة من تابعات أرتيميس Artemis* أثارت كوامِن رغباته فتنكّر في صورة الإلهة أرتيميس ، واقتربَ من الفتاة يَضمُّها ويتودَّد إليها ، والحوريّة سعيدة بهذا التبسُّط من جانب ربّتها . غير أنّ قُبُلات زيوس المحمومة نبّهتها إلى أنّ في الأمر ما يُريب . وما لَبِثَ هو أنْ كشَف عن نفسه فقاومَتْه الحُوريّة ؛ غير أنّه نالها طُغْيانًا واغْتصابًا . وانثنى نحو السّماء سعيدًا مغتبطا ، على حين أظْلمت الدنيا في عَيْني الحورية كالّيستو خجَلًا ، وتوارتْ عن زميلاتها ، وتخلَّفتْ عنهن بعيدًا ، غيْر أنّهن فَطِنَّ إلى السرّ في انزوائها عن الرّبّة التي حال طُهرها عن تصوُّر ما وقع .



قفزة الكابريول ، قفزة العنزة (شكل ٢٧)

وبعد شهور تسعة اقترحت أرْتيميس أن يَخْلَعن ثيابهن ويستَحْممنَ في أحدِ الجداول ، فخلَعَت الحوريَّات جميعهنَّ ثيابهنَّ عدا كالِّيستو التي انزوت خجلة ، فهُرِعَتْ زميلاتها إليها وخلعْنَ عنْها ثوْبها ؛ فكشَفْنَ عنْ حمْلها وخطيئتها ؛ فطردَتْها أرْتيميس من حاشيتها .

وحين بلغ هيرا Hera* زوجة زيوس نبأ مولد الطفل أركاس Arcas صبَّت جامَ غضبها على كاليستو وحوَّلتها إلى دُبٍّ بَشِع يكْسوه فراء خشِن وتنتهي قوائمه بأظْلاف ، وينفرج فكّاه عن أنياب حادّة وعُواء مخيف . وبرغْم هذا المسْخ تركت هيرا لها عقْلها لتحْيا دائمًا في مأساتها ، وليُمزِّق الحُزْن نفْسَها كلما طاردتْها الكلاب ، أو دنَتْ من بيْتها دون أن تجرؤ على الدُّخول فيه أو تسْتمْتع برؤْية ابْنها الّذي كاد يقْتُلها مرَّة حين اقتربت منه مَدْفوعةً بشَوْقها إليه لولا أنْ أسْرَعَ زيوس فأمْسك بيده القابضة على الرُّمح ، ثم رفعهما معًا إلى فضاء الكون وأحالهما نجْمين من نُجوم السماء ، فعُرِفَتْ كاليستو باسْم الدُّبِّ الأكْبر كما عُرِفَ ابْنُها باسْم الدُّبِّ الأصْغر .

(صورة ١١٥)

calyx krater see: **krater**

camaïeu, en (Fr.) *m.* (arts) **التَّصويرُ بدرجاتِ اللَّوْن الواحد**

شاعَ التَّصويرُ بدَرجاتِ اللَّوْن الواحد خِلالَ القَرْن ١٨ ، وأخذت دَرجات كُلّ لَوْنٍ اسْمًا خاصًّا بها فسُمِّيَ الرَّماديُّ بدرجاته grisaille* وسُمِّيَ الأصْفر بدرجاته cirage* .

camera lucida (Lat.) *chambre f. claire* (arts) **الكُنَّةُ المُضيئة ، الكاميرا المُضيئة**

هي كالكُنَّة المُظلمة camera obscura* في تركيبها ، غير أنّها تضمُّ عَدساتٍ منشوريةً يُشِعُّ منها ضوءٌ غامرٌ على صفحة الوَرَق ؛ فيكون الشَّكل أجْلَى وأوْضح ، مما يُعين على أن يكونَ الرسمُ أكثرَ دقّةً . ويرجِعُ ظهورُها إلى القرن التاسعَ عشرَ .

camera obscura (Lat.) *chambre f. noire ou obscure* (arts) **الكُنَّةُ المُظْلِمة ، الكاميرا المُظْلِمة**

أداة ميكانيكيّة لابتغاء الدِّقّة في الرَّسم ولاسيَّما عند رَسْمِ التَّفاصيل الطُّوبوغرافيَّة ، ويرجِع اختراعُها إلى القرن السادسَ عشر . وهي من عدسات ومَرايا مرتّبةٍ ترتيبًا خاصًّا ، تضمُّها كنَّة [أو صندوق] معتمة ذات ثَقْب . والمشهد الّذي يَتراءى للمشاهد من خلال تلك العدسات تعكسه المرايا على صفحة من الورق ، ومن ثَمَّ يكونُ يسيرًا على الرَّسامِ أن يلاحق الخافاتِ بقلمه . ومِنَ المعروفِ أنّ الفنّان كانالِيتّو Canaletto* كان يستخدم الكنّة المُعْتمة في دراساته لتصوير المناظر الطّبيعيَّة .

campanile **بُرْجُ الجَرَس ، بُرْجُ النَّاقُوس**
(bell tower) *campanile m.* (arch.)

هو بُرجُ الجرس المُسْتقِلّ بذاتِهِ في العمارة الإيطاليّة . (صورة ١٢٢)

Campin, Robert (arts) **كامْپين ، رُوبرت (١٣٧٨ — ١٤٤٤)**

مصوِّرٌ من مدرسةِ الأراضي الواطئة المبكِّرة ، كان له نشاطُه في مدينة تورناي الفلمنكية التي كانت تابعةً حينذاك لفرنسا اعتبارًا من عام ١٤٠٦ . ويَعْتقِدُ الكثرةُ من المؤرِّخين أنّه كان المركز الّذي انبثق عنه فنّ التَّصوير في الأراضي الواطئةِ في القرن ١٥ تحت اسم « أستاذ فليمال » Master of Flémalle . ويتميّز أسلوبُه بمَسْحةٍ من الخشونةِ تناولها تلميذُه فان در فيدن Weyden* بشيءٍ من التّهذيب تجلَّت فيه الرَّشاقةُ والواقعيَّةُ .

Canaletto (Giovanni Antonio Canal) (arts)
كانالِيتّو (١٦٩٧ — ١٧٦٨)

مصوِّرٌ إيطاليّ بندقيٌّ قصَدَ روما عامَ ١٧١٩ حيث صَوَّر المشاهد المعماريَّةَ محتذيًا حَذْوَ المصوِّر پانيني Panini . وعند عودته إلى البندقيَّة كرَّس نفسَه لتصوير مشاهدِ المدينة التي أذاعَتْ صيتَه ، وخاصةً عندما أخذ يُنتِجُ منها أعدادًا كبيرةً لتصديرها إلى إنجلترا . ومنذ عام ١٧٣٠ لَعِبَ جوزيف سميث (القنصلُ البريطانيُّ فيما بعدُ) دورَ الراعي الرئيسي له ، حتى إنّ مجموعة الصُّوَرِ المطبوعة بطريقة الحفر بِسنِّ الإبرة etching* الخاصّة بالبندقيّةِ وبحيرةِ الشّاطئ lagoon ١٧٧٣ كانت مُهداةً إليه . ويكشفُ أسلوبُ كانالِيتّو عن تنوُّعٍ شديدٍ ، وتجلّى نُضْجُهُ المبكِّرُ فيما قدَّمه من صورٍ رائعةٍ لمدينة البندقيَّة . ولا شكَّ أنه بسببِ تشابهِ موضوعاتِ صوره غدا أسلوبُهُ آليًّا متقنًا بمرور الوقت ، كما أن إسرافه في استخدام الكاميرا المُظلمةِ « الكُنَّة المظلمة » camera obscura* قد جرفه إلى المحاكاةِ أكثرَ مما جرَّه نحو التَّصويرِ الإبداعيِّ الخلَّاقِ . وفي كلِّ الأحوالِ أظهر كانالِيتّو مهارةً مذهلةً ، وكانت لزياراته لإنجلترا بينَ عام ١٧٤٦ و ١٧٥٦ آثارٌ عميقةٌ على المصوِّرين الطُّوبوغرافيِّين الإنجليز ، كما أن تصاويره بالفرشاة كانت نبراسًا لهوغارث Hogarth* وغيره ، على حين اقتدى تيرنر Turner* وآخرون برسومه . وفي البندقيةِ ذاتِها تتلمذ على يديه غواردي Guardi* فَنَهجَ نهجَه وإن تَميَّز أسلوبُه بمزيدٍ من المرحِ والتَّحرُّرِ . (صورة ١٢٣)

canon *canon m.* (arts & mus.) **القانون**

١ . القانون كلمةٌ مِنْ أصْلٍ ساميٍّ ، تعني عصاة مُجَوَّفة تُستَعْمل في قياس المسافات المستقيمة . وقد استَعْمَلها هوميروس Homerus* في هذا المعنى ، كما استخدَمها أرِسْتوفانيس Aristophanes* في شعْرِه في ذات المعنى . واستَعْملها بطلميوس Ptolemaeus في دراساته الفلكيّة ، ثُمَّ استعملها المثّال الإغريقيُّ پوليكليتوس Polykleitos* في مقالٍ عن النِّسَب بيْن أجْزاء الجِسْم البشريِّ في فنِّ النَّحْت .

٢ . آلة موسيقيّة عربيَّةٌ على شكْلِ شِبْه مُنْحرِفٍ أوتارها مُطْلَقة [أي بدون عفق] وتُعزف بريشَتيْن كلٌّ منهما على سبَّابة إحْدى اليدَيْن ، ونطاقُها الموسيقيُّ حوالى ثلاثة دواوين : غليظ ومتوسِّط وحادّ .

canon *canon m.* (mus.) **إتْباع**

هي إحْدى وسائل الكتابة الكونترپُنطيَّة counterpoint* ، وينْطوي العمل الموسيقيّ الذي ينْتظِمُ نَمطَ « الإتْباع » على لَحْن لصَوْتٍ مُفْرد أو لآلةٍ مُفْردة ، يَدْخل عليه قبْل أن ينتهي صَوْتٌ آخر أو أكْثر ، أو آلةٌ أخْرى أو أكْثر ، تُحاكي الصُّورة الميلوديَّة للّحن الأوّل مُحاكاةً حَرْفيَّةً ، فَينْشأ عنْ هذا لَوْنٌ من الطِّباق أو التَّراكب .

Canonical Hours **صلواتُ السَّواعي**
heures f. canonicales (rel.)

هي الساعات التي يؤدِّي فيها المسبحُّون

صلواتهم على مَدار الأربع والعشرين ساعة .

وهي في الكنيسة القِبطيَّة :

١ . صلاة رَفع بَخور باكر أو صلاة السّاعة الأولى من النّهار ، وتكون في السّادِسة صباحًا .

٢ . صلاة السّاعة الثّالثة من النّهار ، وتكون في التّاسعة صباحا .

٣ . صلاة السّاعة السّادسة من النّهار ، وتكون في الثانية عَشرةَ ظهرًا .

٤ . صلاة السّاعة التاسعة من النّهار ، وتكون في الثالثة بعد الظهر .

٥ . صلاة السّاعة الحادية عشرةَ من النّهار ، وتكون في الخامسة بعد الظهر .

٦ . صلاة السّاعة الثانية عشرةَ من النّهار ، وتكون في السادسة بعد الظهر .

٧ . صلاة مُنْتصف الليل ولها مَواقيت ثلاثة ، تُؤدَّى الخدمة الأولى منها في التّاسعةَ مَساء والثانية في منتصف الليل والثالثة بعد منتصف اللّيل .

أما عند الكاثوليك فترتيب ساعات الصلاة مُخْتلف باختلاف الطّوائف غَيْر أنه في عُمومه يتساق على النّحْو الآتي : صلاة الصّباح matins وتبدأ من الفجر ، وصلاة الضُّحى lauds وتبدأ من الضّحى ، وصلوات منتصف النهار وهي terce و sext و none وليست واجبة كلّها ، وصلاة الغُروب vespers وصلاة ماقَبْلَ النّوْم compline .

والقدّاس mass* يعني اشتقاقًا الجماهير المُحْتشِدة ، كما يعني اصطلاحًا الصلاة العامّة في الكنيسة يومَ الأحد الّتي فيها يُقدَّسُ القُربان [تقديسُ الخُبْز والخَمْر] ، ويُدْعى القدّاس في الكنيسة اليونانيّة « لبتورجيّة » liturgy (انْظر mass) .

canon of Polykleitos **قانُونُ بُولِيكْليتيس**

canon m. de Polyclète (arts)

تسلَّل تأثير نظرية العَدَد لفيثاغورس Pythagorian theory of numbers* إلى جميع الفنون اليونانية وخلَع على كلٍّ منها ما يُناسِبه . وكما اعْتَمد تناسُق معْبد البارثينون Parthenon* على مِقْياس التّناسُب module* المأخوذ عن الأعْمِدة الدُّورية ، كذلك اشْتَقّ بولِيكْليتيس [پولِيكليتوس] أبعاده التي طبَّقها على الجسْم البَشَريّ من العلاقات الرِّياضيّة بَيْنَ أجْزائه .

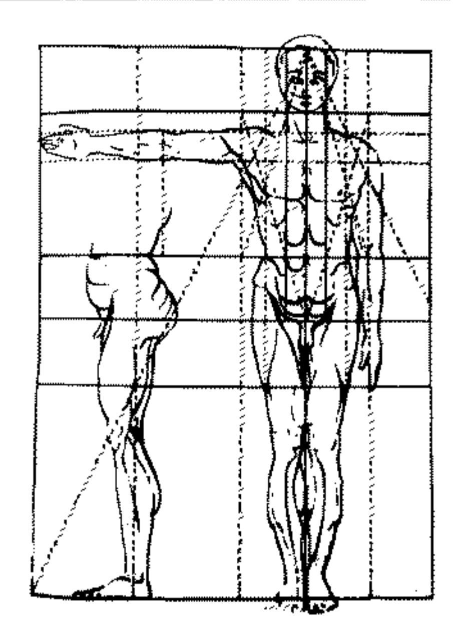
وبالمثل جاءت الأقْسام الكُوراليّة في الدّراما اليونانية مُكوَّنة مِنْ وَحدات وَزْنيَّة مُتشابكة تكوِّن في مجْموعها النَّسيج الذي يَشدُّ وَحْدة الدّراما . على أنَّ أيًّا مِنَ الفُنون لم يَنْتهِ إلى جَفاف التعْبير ، إذ كان وراء الطُّرُز المعْمارية وتماثيل پولِيكليتِس ومآسي أيسْخولوس ومُحاورات أفلاطون اتجاه عقْلانيٌّ يُضيء الطَّريقَ لِبُلوغ حلول جماليّة موَفَّقة .

وبالرَّغم مما أثاره الفلاسفة من شُكوك تألّقت العِمارة اليونانيّة بوُقوعها على الحلول العقْلانيَّة لمشاكل البناء ، فكان نظام « الأعْمِدة والعَتَب » post and lintel* ميسور الفهم ، تفي كل عناصر الإنشاء فيه بغرضها المَنطقيِّ بلا اختفاء أو غُموض . وكان مَبْدأ التكْرار الرَّتيب في تصميماته الهندسيَّة مَنْطقيًّا مِثْل أحد فروض إقليدس Euclides أو إحدى مُحاورات أفلاطون ، فهو يُحقِّق لِلْعَيْن ماكان يُحاوِله أفْلاطون بالنّسبة للعقْل .

وبالمِثْل تجَنَّب النّحات مهاوي الرّياضيّات الصارِمة ، ولكنّه اتّبع مع ذلك قواعد تناسب متطلّباته ، فقام قانون پولِيكليتِس على تحْليل عقلانيٍّ للكُلِّ الموحَّد والأجْزاء المرتَبِطة به مع المحافَظة على الوَحْدة بإخضاع هذه الأجزاء والتحكُّم فيها بما لا يَسْمح لأي جُزْء منها بالطُّغيان على ماعداه .

وعندما يُتخيَّل الجسم بهذه الصورة الكلية يُصْبِحُ الرأس مجرَّد عُنْصر من عناصره فحَسْب ، فإذا طَغى الانْفعال الحادُّ على تعْبيرات الوَجه ، خرَج التّكْوين الفنّيّ عَنْ مَجال التوازُن . ولذلك كان الهدف من الوجوه الجامدة الشُّعور في التّماثيل ، واستِخْدام الأقْنعة بواسِطة المُمثِّلين هو المحافظة على هذا التّوازُن ، ومِنْ ثَمّ تقديم « الشّخْصيّات النّمطيّة المثاليّة » archetypes* لا الشخْصيّات الفرديّة للْحَيْلولة دون النَّيْل من الاتّساق الشّامِل إذا غالَى الفنّان في إضْفاء الأهميّة على جُزْء مِن أجْزاء التّمثال .

وقد جسَّد پولِيكليتِس في تِمْثاله البُرونْزيّ حامِل الرُّمْح Doriphorus* [متحف نابلي] قانونه الشهير الذي اتّخذه من أحَد أجْزاء الجَسَد ، ولا نَدْري إنْ كان مِقْياس نِسَبِهِ هو الرَّأس أو عَظْمة الزَّنْد أو راحة اليد ، غَيْر أنَّ الثابت أنّه كان يَتغيَّر من تمثال إلى آخر ، فإذا ما استخدم هذا المقياس كان لا بُدّ لهُ مِنْ



نسب الجسم الإنساني وفق النسبة الذهبية
قانون پوليكليتس (شكل ٢٨)

تطْبيقه إلى النّهاية ، بحَيْث تكون كلُّ الأبْعاد مضاعَفات أو كُسورًا مِنه . والرّاجح أن الوَحْدة في تمثال حامِل الرُّمْح كان الرَّأس الّذي هو $\frac{1}{7}$ ارتفاع الكلّ ، أو بمعنًى آخر أن ارْتفاع التّمثال يَبْلغ سبْعة أمثال الرأس ، وكان پولِيكليتِس قد افْترض أنّ شَكْل الرّأس كرويّ .

على أنَّ الجمال الظاهر في تَصوُّر شكْل تمثال حامِل الرُّمْح يَفْتقِرُ إلى الرُّوح ، في وَقْتٍ كانت إشْراقة الرُّوح تأسِر الإغريق بقدْر ما كانَ الجمال يأسِرُهم هو الآخر .

وقد ابْتَدع پولِيكليتِس في تماثيله مَبْدأ التّوازُن القائم على التّعارُض بَيْن حَركات الجذْع وحَركات النِّصْف الأدْنى مِنَ الجسم ، فإذا ارتفعت الكَتِف اليُمنى انثنت الساق اليسرى ، وإذا مال خطُّ الكَتِفين صَوْب اليمين انحنى خطُّ السّاقَيْن صَوْب اليسار ، فيكْتَسِب جسَدُ الإنسان مِنْ جرّاء هذا التبايُن في الحركات توازُنًا متّسقًا بنَحْو أثر وضْعة المواجهة القديمة . (شكل ٢٨)

canopic jars *vases canopes* (cul.) **أواني الأحْشاء**

see: **mumification**

(الصورتان ١٢٤ ، ١٢٥)

canopy *baldaquin m.* (arch.) **سَقيفة**

هي صُفّة [أي مَوْضع مُظلَّل] لها سَقْف

تدريبه في ميلانو ، ثم انتقل إلى روما وما لبث أن امتلك ناصيةَ النزعة « الطبيعية » التي غدت نَقيضًا للتَّكلُّفيَّة . وبدلاً من الشُّخوص المثاليَّة انبرى بصورُ النماذج التي يخالطُها ويقعُ عليها بصرُه ، مُؤْثرًا تسجيلَ قسماتِ العامَّة من الناسِ والأزياء المعاصرة وموضوعات الحياةِ الساكنة التي رسمها بعنايةٍ ملحوظةٍ . وتكشِفُ أعمالُه المبكرةُ عن النضارة والتجريبية ، وجميعُها مستمدةٌ من الحياةِ دون أثرٍ للتكلُّفيَّة الأكاديمية الشائعة في روما وقتذاك . أما التجديدُ الذي أتى به وأذاع صيتَه وجعل اسمَه موضعَ الجدل والخلاف ، فلم يكن تطبيقَ هذا الأسلوب الواقعيّ على الصُّور الدِّينيَّة فحسْبُ ، وإنَّما إسباغُه كذلك على هذا الأسلوب الواقعيّ العُمقَ الدراميَّ للضَّوْءِ والظِّلِّ الذي رُبَّما يكون قد لقِنَهُ عن تنتوريتو Tintoretto*، وذلك بتسليط الضوْءِ الحادِّ وكأنه كشَّافٌ ضَوْئيٌّ ، مستخدمًا في ذلك مصباحًا معلَّقًا في أحدِ جوانبِ مَرْسَمِه يُلقِي نُورًا ساطعًا على تكوينه الفنّي مضيئًا بعضَ أجزائه ، تاركًا بقيةَ الأجزاءِ في ظلٍّ عميقٍ ، وهو ما يزيد الانفعال ويحصرُ الانتباهَ في التَّفاصيل ، ويفصِلُ بين الشخوصِ المُوزَّعةِ عادةً في المستوى الأماميّ للصُّورةِ . ومن ثَمَّ اجتزأ على لَوْنٍ واحدٍ قويٍّ مثل الأحمر الدَّاقِّ ، وهجر ما كان عليه سابقًا من تصوير الرِّجالِ ذوي البِزَّاتِ الأنيقةِ اللافتة للنَّظر والتي هي محطُّ التَّصوير . كما أن قدرتَه على مزج البساطةِ بالتَّسامي جعلت لَوْحاتِه أشدَّ التَّفسيرات تأثيرًا في الحركةِ الدِّينيَّة الشَّعبية خلالَ عصرِه . وعندما تحوّل نشاطُه إلى تصويرِ الموضوعات الدِّينيَّة التَّقليديَّة أضفى عليها إيقونوغرافية وتفسيرًا جديدَيْن . وعادةً ماكان يقعُ اختيارُه على موضوعات صالحةٍ للتَّناول الدِّراميّ أو الرَّهيب أو العنيف ، مجرِّدًا إيَّاها من ارتباطاتِها المثاليَّة وآخذًا نماذجَه من الطَّريق العامِّ ، على نحو مانرى في لَوْحةِ « يوحنا المعمدان » (متحف كابيتولينوس بروما)] و « فداء إسحق » (متحف أوفتزي بفلورنسا) . ولقد كان تأثيرُ كارافاجيو طاغيًا سواءً في نشرِ الواقعية أو الإضاءةِ . ومع أن تأثيرَهُ في روما كان جارفًا إلا أنه كان قصيرَ الأمَدِ ، وإن تخطَّى حُدودَ إيطاليا ليشكِّلَ مصوِّرين عظماءَ ، حيث نشأت حركةُ الكارافاجيين

أطلق عليها عُنوانًا فَرْعيًّا هو « الأيائل المَسْحورة » Enchanted stags لأسطورة ترْمِزُ إلى نُشْدان الحُرِّيَّة السِّياسيَّة ، ويشترك فيها مُغنِّيان والكورال بمُصاحبة الأوركسترِ .

canto fermo (It.) **الغناءُ المضبوط**

(Lat.: cantus firmus; fixed song)

هو جملة موسيقيَّة مُحدَّدة المعالم تُعدُّ أساس الغِناء ، يتجوَّل المغنُّون من طبَقات أعلى بحُرِّيَّة في إبداعاتٍ نَغَميَّة من فَوْقِها . وهو الأساس الثَّابت الذي يُحدِّد شَكْلَ الغناء وشكل النَّغَم . والأغْلَبُ أنْ يكون هذا الغناء المَضْبوط من طبَقة خفيضة تُسمَّى القَرار *base line .

canzona; canzone (It.) (mus.) - **كانزونا**

١ . قصيدةٌ إيطاليَّة مُلحَّنة لتُؤدَّى بالغناء الفَرْديّ أو الكُورال أيّامَ شُعَراء التُّروبادُور troubadours* والشُّعَراء المُنْشِدون minstrels* وغيرهم في العُصور الوُسْطى .

٢ . مُؤلَّفةٌ موسيقيَّة قَصيرة تُؤدَّى بالآلات وتُشبه في تأليفها شَبَهًا من الموسيقى الكُوراليَّة ، وتتلاحَقُ فيها اضْطِرادًا صيغةُ الفوغة fugue* ، وتتكوَّن أحيانًا من حَرَكات عِدَّة .

capriccio (It.) *caprice m.* **(mus.)** **النَّزْوة**

مقطوعة موسيقيَّة ابتكرها باغانيني Paganini* . وكان بَعْد عَرْض اللَّحنِ الأصليّ يُقيم عليه إحدى عشْرة صيغةً من التنوُّعات على الكمان ، تتناول كُلَّ ما يدور بخَلَد الفنَّان من تنوُّع على هذا اللَّحن في حدود الطَّاقة الاستعْراضيَّة للعَزْف على الفيولينه المُنفَرِدة ، كما يستعرض فيها شتَّى أنواع الحركات البَهْلوانيَّة في العَزْف .

والنَّزوة [كابرتشيو] ذاتُ بناء طليق لا يتقيَّد بصورة نمطيَّة مُحدَّدة ، بل يَنساب مُتدفِّقًا كالفانتازيـه fantasy* والبـادرة impromptu* والمقدِّمة prelude* . على أنَّ النَّزوة بوصفِها نقطة تحوُّل هائل في فنِّ العَزْف تتضمَّن ألحانًا آسرة رَغْم عدَم اتِّسامها بالعُمق .

Caravaggio, Michelangelo (arts)

كارافاجيو ، ميكلانجلو (١٥٦٥-١٦٠٩)

مصورٌ إيطاليٌّ من إقليم لومبارديا تلقَّى

تَقي من الشَّمس والمطر . وقد تكون قِطْعة من قُماشٍ مَبسوطة على أعمدة من الحَجر تُظِلُّ شخصًا مَرْموقًا أو شيئًا مُقدَّسًا . وقد تكون السَّقيفة من حَجَر أو رُخام أو خَشب تُزيَّن بزخارف فنّيَّة أو تُغشَّى بذَهَب أو فضَّة أو تُحلَّى بأحجار نفيسة ، تُتَّخذ في الكنائس لتضمَّ المُقدَّسات . ويُسمَّى بها أيضًا ما يُمَدُّ من سَقْف فَوْقَ مِنصَّة المَسْرح الإليزابيثي .

Canova, Antonio **كانوفا ، أنطونيو**

(١٧٥٧ — ١٨٢٢)

مثَّال إيطاليّ استَدْعاه نابليون بونابرت إلى باريس هوَ وغيره ليُقيم عَددًا من المنْحوتات والتَّماثيل ، ليُثبت أنَّ الإمبراطوريَّة الفرنسيَّة تتَّسِعُ للفنَّانينَ جميعًا من كُلِّ الأقْطار كما كانت الحالُ في روما القديمة ، فَيَجْعَل من إمبراطوريَّتِه مَثَلا من الإمبراطوريَّة الرُّومانيَّة .

ويُعَدُّ كانوفا أهَمَّ من عَبَّرَ عن الحَرَكة الكلاسيكيَّة المُحْدَثة neo-classicism* ، وأشهرُ أعْمالِه « ملاك الحُبِّ يَرُدُّ الحَياة بقُبْلته إلى بسيخه » (اللُّوفْر) وتمثال « بُولين بورغيزي » (فيلا بورغيزي بروما) .

(صورة ١٣٢)

cantabile (It.) (in a singing fashion) **تَغْريدٌ**

(mus.)

أسْلوبٌ من أساليب العَزْف يتميَّز بالغِنائيَّة الدَّافقة .

cantata (It.) (a sung piece) (mus.) **كانْتاتا**

غِنائيَّةٌ كوراليَّة دينيَّة — وأحيانًا غيْر دينيَّة — تَنتظِمُ غِناءً فرديًّا أو يَتبادلُ فيها الإنْشادُ بَيْنَ صَوْتٍ مُفْرد وجَوْقة المُنْشِدينَ ، وَهي في العادَةِ مَصْحوبة بالأُورْكِسْتر . وهذه هي الدِّلالة المَعْروفة لهَذا المُصْطلح ، غيْر أنَّها أحْيانًا — كما هي الحالُ مع باخ Bach* — قد تَعْني صَوْتًا أو أصْواتًا غِنائيَّة منفرِدة دونَ أن يَصْحَبَها الكُورال ، ونادرًا ما يُسْتخْدَم هذا المُصْطلح عُنوانًا لمَقْطوعةٍ موسيقيَّة ، وهو ما فَعله سترافنسكي Stravinsky* عندما ألَّف مَقْطوعتَهُ الموسيقيَّة « كانْتاتا » ١٩٥٢ وَفْقَ نَصٍّ إنجليزيّ ، وفيها يُؤدِّي الغناءَ مُغنِّيان وكورال من النِّساء مع مُصاحبة آلاتٍ خَمْس . كما ألَّف بيلا بارتوك Bartók* « كانتاتا دُنْيويَّة » cantata profano ١٩٣٠

Caravaggisti* وحركة فرقة الظّلاميّة Tenebrists* في الأراضي الواطئة التي كانت أشدّ اهتمامًا بموضوعاته المتعلّقة بالحياة اليومية genre painting* وبألوانه وبتأثيرات تقنية « الإشراق والعتمة » chiaroscuro* منها بتخليد صوره الدّينيّة .

(الصورتان ١٢٦ ، ١٢٧)

Caravaggisti (arts) **الكارافاجيّون**

مَن احتذَوْا حَذْوَ كارافاجيو Caravaggio* في أسلوبه مع مطلع القرن السابع عشر ، ولا سيّما استخدام تقنيّته في « الإشراق والعتمة » [كياروسكورو] chiaroscuro* .

caravanserai **خانُ القَوافِل ، مَحَطّ رِحال**

(Pers.: **karwânserai**) *caravansérail m.* (arch.)

نوع من المباني شاعَ في إيران وفي بلاد الأناضول منذ عهد السلاجقة ، كان القصدُ منه إيواءَ التُّجار المسافرين وحراستهم في بعض الأحيان حينما يضطرّون إلى المبيت في الطّريق بين مدينتين . وكانت هذه الخانات تُدعى في إيران باسم « الرِّباط » .

وكان مَسْقَط الخان عادةً صليبيّ الشّكل ذا أربعة إيوانات تُطِلّ على فِناء فسيح ، وتتكوّن الإيوانات من طابقين أو ثلاثة من الغُرَف تتوسّطها عِدّة ممرّات أو أروقة مواجهة للفناء . وأمام كلّ إيوان موقد لطهو النُّزلاء طعامهم فوقه ، وزُوّدت هذه المباني بالمرافق الضّروريّة كالحمّامات والمسجد أو المُصلّى وحظائر لدوابّ الرُّكوب بالقرب من مداخلها وعيادات لعلاج المرضى والعناية بهم . وتُعَدُّ نماذج هذه المباني أمثلة رائعة من حيث المستوى الفنّيّ والزّخرفيّ ، لاسيما في خراسان الإيرانية وإقليم الأناضول بتركيا حيث شيّد السّلاجقة مبانيَ بالحجر ، أسرفوا في تحصينها حتّى بدت أشبه بالقلاع .

(الصور ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١)

Carolingian art *art m. carolingien*

فَنُّ عَهْدِ شَرْلمان ، الفَنُّ الكارُولِنْجيّ

تسمية لنوع من الفنون الأوروبّيّة بدأ من مطلع القرن الثامن وبقي إلى مطلع العاشر ، وينتسب إلى شارل الأوّل [شرلمان Charlemagne] (٨٠٠-٨١٤) أوّل عاهل للإمبراطوريّة الرّومانيّة المقدّسة . وفيه محاكاة للفنّ الكلاسيكيّ القديم ، أضاف إليه الفنّانون الجرمانيّون مسحة قوّة نابضة ، وكان ما أضافوه هو الأساس لفنّ العصور الوسطى medieval art . وأهمّ مباني العصر الكارولنجيّ قصر بالاتين بآخن والجسر الخشبيّ فوق نهر الرّاين عند مينز ، وكان شرلمان قد أمر الأساقفة بترميم سائر الكنائس المتداعية في مملكته وتجميلها بالذّهب والفضّة والأحجار الكريمة . وكما كان الفنّ الكارولنجيّ يمثّل مزيجًا من ثقافات مختلفة في غربي أوربّا ، كذلك كان يمثّل إحياءً للفنّ الكلاسيكيّ وبعثًا للتقاليد الرّومانيّة ، وثمّة نماذج من المنحوتات الحجريّة تكشف عن المحاكاة الدّقيقة للأعمال الكلاسيكيّة . وقد تكون العاجيّات المحفورة والمصوغات الزّخرفيّة في عهد شرلمان هي الأساس الذي قامت عليه حركة النّحت الرّومانسكيّة العظمى . كذلك انتشرت لوحات الفسيفساء التي كانت تُقدّم قربانًا وتوضع على مداخل الكنائس شكرًا لما يُسديه القدّيسون للنّاس من خير . وربّما تكون المخطوطات المزخرفة هي أعظم ما تركته النّهضة الكارولنجيّة ، كما دلّت الأعمال البرونزيّة على التزام بالأساليب الرّومانيّة ، وبالمثل ازدهرت فنون الصّياغة وعاد فنّ « الميناء المحجزة » القديم cloisonné* enamel .

(الصور ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥)

Carpaccio, Vittore (arts) **كارپاتشيو ، فيتّوري (١٤٦٠ — ١٥٢٦)**

مصوّر إيطاليّ من مدرسة البندقيّة تأثّر بجنتيلي بلليني Bellini* الذي أخذ يتنافس معه على تصوير معالم البندقيّة وأحفالها ؛ فلقد كانت موضوعات المواكب في صور الفنّانين البنادقة ذات تأثير جارف جعلها تحظى بشعبيّة واسعة . وكما كان كارپانشيو مولعًا بتصوير هذه المواكب والمهرجانات كان يعشق أيضًا تصوير العلاقات الإنسانيّة الحميمة فيضمّن لوحاته صورًا لعِلْية القوم في ثيابهم الباذخة أو الملاّحين بأزيائهم الخاصّة ويضع فوقها وجوه أصدقائه ومواطنيه ، على نحو ما نرى في سلسلة لوحاته الشّهيرة « وصول القدّيسة أورسولا إلى ميناء كولونيا للقاء خطيبها » . وهكذا كانت سِمة كارپانشيو المميّزة هي أنّه أحد مصوّري الحياة اليوميّة genre painting* ممّا جعله رائدَ أساتذة إيطاليا في هذا اللّون من التّصوير . وكما لم يكن المواطن البندقيّ شديدَ التّديّن ، فلم يكترث بالصّور التي تُثير فيه التّقوى والورع أو تحثّه على النّدم والتّوبة مفضّلًا عليها الصّور الجذّابة الألوان التي تغمره بمباهج الحياة والحفلات الخلويّة وأحلام الصّبا العذبة وأجواء المرح . ويكاد كارپانشيو يُجسّد في صوره شرائح من حياة أهل البندقيّة بأسلوبه القصصيّ في الرّسم الذي جعل صورَهُ تتخطّى دورها الجماليّ لتصبح وثائق ثمينة . ومن أشهر لوحاته صورة « غانيات البندقيّة » و « معجزة الصّليب عند جسر ريالتو » و « حلم القدّيسة أورسولا » بمتحف الأكاديميا بالبندقيّة .

(صورة ١٣٦)

Carpeaux, Jean Baptiste (arts) **كاربُو ، جان باتيسْت (١٨٢٧-١٨٧٥)**

مثّال فرنسي كان من بين أكثر الفنّانين تعبيرًا عن الحركة والرّشاقة . كما نحت الكثير من التماثيل النصفية ، وزاول التّصوير أيضًا على نهج دومييه Daumier* . ومن أعماله الرّائعة « الصّيّاد الصّبيّ يلهو بالصّدفة » (متحف اللوفر) . (صورة ١٣٨)

carpe diem (Lat.) (cul.) **اقْتَنِصْ يَوْمَكَ ، اقْبِضْ عَلَى يَوْمِكَ**

عبارة شهيرة صارت مَثَلًا ، وردت ضمن قصيدة للشّاعر اللاتينيّ هوراس Horace* يصف بها المجتمع الرومانيّ الذي يعيشه ، حيث أمست الثّقافة الرّفيعة مثل لحنٍ شجيّ يرقص له مجتمع الملذّات وهو على حافة بركان فيقول :

« وقبل أن نفرغ من حديثنا سيكون الزّمن ، ذلك الغادر ، قد ولّى هاربًا فاقبض إذًا على يومك Carpe diem ولا تثق مثقال ذرّة في غدك » .

Carracci, Annibale (arts) **كاراتشي ، أنيبالي (١٥٦٠-١٦٠٩)**

كاراتشي هو اسمٌ لثلاثة مصوّرين إيطاليّين

يمثّلون مرحلةً هامّةً من مراحل عصر النّهضة اللاحق هم : لودفيكو وابنا عمّه أجوستينو وأنيبالي . وكان لودفيكو ذا ميول أكاديميّة قام بدراسة واسعة عن أساتذة المصوّرين في عصر النّهضة وخاصّةً عن كوريجيو وتسيانو ، كما أسّس عام ١٥٨٥ أكاديميّة بولونيا الشّهيرة للفنون التي كانت معهدًا للتّعليم الفنّي ومركزًا للدّراسات في الوقت نفسه . أمّا أجوستينو فكان مُصوّرًا وحفّارًا احتلّ مركزًا قياديًّا بأكاديميّة بولونيا وشارك في توجيه سياستها . وأمّا أنيبالي فكان أعمق الثّلاثة موهبةً وأصالةً كما كان رسّامًا بارعًا ، وإليه يُعزى اكتشاف المصوّر كوريجيو بعد أن غشيه النّسيان . وكانت أهمُّ أعماله زخرفة بهو الطّابق الأوّل في قصر الكاردينال فارنيزي بروما حيث احتلّت غراميّات الآلهة الموضوع المُهيمن ، وتميّزت بحيويّتها وخيالها وخفّة ظلّها في تناول الموضوعات الأسطوريّة .

وكان فنُّ عصر النّهضة قد وقع وقتذاك في براثن النّزعة التّكلّفيّة mannerism* ، فحاول أنيبالي — مثل مُعاصره كاراڤاجيو — الخروج من هذا الإسار إلى الواقعيّة . وإذْ كان أنيبالي أسير القواعد الصّارمة التي استنّتها الدّعوة إلى مُناهضة الإصلاح الدّينيّ فقد أطلق العنان لخياله في أعماله الدُّنيويّة سواء الميثولوجيّة أو المناظر الطّبيعيّة . وفي الماضي ألصقت بمدرسة بولونيا خلال القرن السّادس عشر سمة التّلفيقيّة eclecticism* إلّا أنّ النّقاد المُحدَثين باتوا يستنكرون هذه التّسمية لأنها تحجب ما في فنّ آل كاراتشي من أصالة ، بل وتوحي بأنّهم مغلولون في قيود الأكاديميّة ، وإنْ كان الواقع أنّ هؤلاء الفنّانين البولونيّين قد نادوا بالتّلفيقيّة بمعنًى ومفهومٍ خاصٍّ ألا وهو المعرفة المُعمّقة لكبار أساتذة التّصوير ، فمن خلال الاحتكاك المُكثّف بهم يمكن اكتشاف أسلوبهم الذّاتي . (صورة ١٣٧)

carriage of the arms (blt.) see: **port de bras**

Carthaginian art **فنُّ قرطاجة**

art m. punique (arts)

أسّس الفينيقيّون الوافدون من مدينة صور عام ٨١٤ ق.م على السّاحل الشّماليّ من إفريقية قُرْب مدينة تونس الحالية دولة قرطاجة التي ظلّت تتّبع نهج الحياة الذي ارتسمه الأسلاف . ومع القرن السادس ق.م أنشأت قرطاجة مراكز تجاريّة هامّة على سواحل البحر المتوسّط ، وامتدّ نفوذها إلى سردينيا ومالطه وجُزُر البليار وغربيّ جزيرة صقلّية ، واشتدّ خطرُها لتعاظم سَطْوتها ، فإذا روما تتحدّى قرطاجة في القرن الثالث ق.م واندلعت الحروبُ بينهما التي أُطلِق عليها اسمُ الحروب البونيّة Punic wars (٢٦٤-٢٤١ ق.م و٢١٩-٢٠١ ق.م و١٤٩-١٤٦ ق.م) إذ كان الرُّومانُ يدعون القرطاجيّين « بونيى » أي فينيقيّين ، وكان مِنْ أشهر أبطالها هانيبال Hannibal* من جانب قرطاجة ، وسكيبيو Scipio من جانب روما . ومع مُقاومة قرطاجة مقاومة بُطوليّة فقد انتهى الأمر بهزيمتها وانتصار الرُّومان الذين محَوْا المدينة وأبادوا سُكّانها عام ١٤٦ ق.م .

وقد تأثر القرطاجيون في نحتهم بالإبداعات المصريّة والقبرصيّة واليونانيّة وذلك بفضل احتراف كثرتهم للتّجارة والتّنقّل ، ونلمسُ هذه التأثيرات واضحةً في توابيتهم المُزدانة بالنَّقش البارز لوجه المُتوفّى والتوابيت المنحوتة على شكل جسد الميّت ، وفي إقامة الأنصاب الجنائزيّة ذات النّقش البارز . ولَمْ تبرز للقرطاجيّين شخصيّة مُستقلّة في الفنون الدّقيقة ، رغم كثرة ما عُثِر عليه مِنْ أسلحة وفخّاريّات ومُنتجات زجاجيّة وعاجيّة وأدوات الزّينة . فكلها تحمل تأثيرات فنون البلاد المجاورة ، وإن تضمّنت الحُليّ وبعض الأقنعة من الطّين المحروق terra-cotta* وبعض التّشكيلات الزّجاجيّة لمسات من الطّرافة الملحوظة . (صورة ١٤٣)

cartoon **الرَّسمُ التّمهيدي ، المُسوَّدة [الكرتونة]**

carton m. (arts)

هو الرّسمُ التقريبيُّ المُجْمَل الذي يُخطّ على الورق المقوّى لكي يتخذه الفنّانُ مرجعًا ينقل عنه لوحته المصوَّرة أو نسجيته المرسَّمة أو لوحات الفُسَيْفساء أو الزجاج المعشّق ،

وهو ما يُسمّى الآن « الكرتونة » . ويُطلق هذا المصطلح كذلك على الرُّسوم الهزليّة الساخرة .

cartouche **خرطوشة**

cartouche m. (arts)

إطارٌ زُخرفيٌّ بَيضيّ الشَّكْل أو مُستَطيلُه يكون مُصوّرًا أو منحوتًا أو مَحْفورًا أو مَطْبوعًا ، ويُخصَّص لاحْتِواء نَقْش أو زَخْرفة ، وسُمِّيت خرطوشة لأنها تشبه في شكلها طلقة البندقية cartridge . وتُطلَق كذلكَ على الإطار البَيْضيّ الذي يَضُمُّ اسْمًا لِفرعَوْن مِصْريٍّ مع وضع قاعدة مستوية بعقب الاسم الملكي .



(شكل ٢٩)

carved runnel (arch) see: **salsabil**

caryatids *cariatides f.pl.* **كارياتيد ، التماثيل النسائية حاملة العتب** (arch. & arts)

تماثيل نسائيةٌ لحمل العتب وكأنهن يحملن على رؤوسهن ما تهبه لهن كاهنةُ الربّة أثينا ، ينفضن رشاقةً وحيوية دافقة ، وكأنهن راقصاتٌ يحرسن بوّابة المعبد ويدعون الناس إلى طقوس التجلّي والجذب والنشوة التي لا يلمّ بها غيرُ من طرق المعبد من قبل .

ويُعَدّ الرِّواق الصّغير الخارجيّ على الجانب الغربيّ مِنْ مَعْبَد الإيرخثيوم Erechtheum* الأيونيّ الطراز بالأكروبول Acropolis* أشدَّ الأروقة إثارةً للانتباه لإشتماله على تلك التماثيل النسائية التي تقوم مقام الأعمدة . وهي ستة تماثيل نسائية جميلة واقفة بكِبْر حجمُها الحجم الطبيعي مرّةً ونصف المرّة ، ويحملن على رؤوسهنّ مرفقية echinus* مُحلّاة بزخارف البَيضة والسّهم تستقرّ عليها الوسادة abacus* ثم العتبة architrave* .

ولعلّ الرَّغبة في تحاشي الإفراط هي التي دفعت المهندسين الإغريق إلى استبعاد الإفريز والجبين المُثلَّث من فوق أعمدة الكارياتيد . وبالرَّغم مِنْ أنَّ هذه الأعمدة قد تعرَّضت لعوامل التعرية على مدى ٢٥٠٠ عام ، فإنّها لا تزال على حالها منذ القرن ٥ ق . م . وتبدو هذه التماثيل وكأنّها موكب نساء : أربعة في المقدّمة وواحدة في كلّ جانب ،

تُوحي مُجتمعةً بحركة مهيبة إلى الأمام تنبعث منَ الطّريقة التي يرفعن بها حِملَهنّ . وتبدو السّيقان اليُمنى الثّلاث للصبايا الثّلاث على أحَدِ الجانبَيْن مُنحنيةً وكأنّها تخطو إلى الأمام ، بينما تَحني الصبايا الثّلاثُ على الجانب الآخر سيقانَها اليُسرى بنفس الطّريقة ، وكأنّها تشرع في الخطو .

وإذا كان ثِقل حِملهنّ يُوحي بصلابة عودهنّ المارد ، فإنّ تراصفهنّ لا يوحي بأيّ جمود . كما أن تشكيل الفنّان للثّياب يتّفق مع الوظائف المعماريّة لتلك الشخوص ، إذ تُساير طيّات ثيابهنّ أخاديدَ الأعمدة الأيونيّة مما يُوحي في أجزائها العُليا بالأناقة والخِفّة وفي أجزائها السُّفلى بمظهر القُوّة .

وأغلبُ الظّنّ أنّ صبايا الكاريانيد كُنّ مُرتبطات إلى حدّ ما بالشّعائر والطّقوس التي كانت تُقام في معبد الإيرختيوم تكريمًا للبطل المُحارب الملك إيرختيوس الذي أقام ودُفن في هذا الموقع كما تروي الأساطير .
(صورة ١٤١)

Cassandra **كاساندرا**

Cassandre (myth.)

وقع أبوللو Apollo* في غرام كاساندرا ابنة بريام Priam ملِك طروادة ؛ فغمرها بفضله ، بما في ذلك هِبته إيّاها القُدرة على التنبّؤ ، غير أنّها لم تستسلم له في نهاية الأمر . وإذ لم يكن في عُرف الإله ردّ ما تفضّل به من عطايا قضى أبوللو أن تستحيل موهبتها إلى نقمة عليها ؛ فلا يعود أحدٌ يُصدّق نُبوءاتها . فلمّا كاشفت بني قومها بنبوءتها عن خطر غزو الآخيّين الّذي سوف يحيق بطُروادة لم يُعرها أحدٌ أُذنًا مُصغية فكانت الطامة التي لحقت بطُروادة .

castanets (mus.) see: **percussion**

cast shadow **الظّلّ الممدود**

ombre f. portée (arts)

ظِلّ أو طيف لِشيء يقع عليه الضّوء ، فيمتدّ هذا الظّلّ أو الطّيف إلى ما هو مجاور لهذا الشيء .

catacombs **السّراديب ، سراديب الموتى**

catacombes f. pl. (arts)

أنفاق طبيعية أو صناعيّة تحت الأرض اتُّخذت مقابر أو مخازن ، وكان يأوي إليها المسيحيّون الأوائل لعقد اجتماعاتهم . وكانت السّراديب التي تضمّ رُفات المسيحيّين الأوائل في روما مُزخرفة بصُور جداريّة رامزة . وهذا الاسم — أعني الكاتاكومب — مُشتقّ من اسم البابا كاتاكومبوس .

catalogue raisonné (Fr.) **الثّبتُ المُصنّف**

ثبتٌ يُصنّف أعمال الفنّان مُرتّبة ترتيبًا موضوعيًّا ، يصحبه تفسيرٌ ونقد .

catharsis (Gk.) (drama) ، **التّطهير النّفسيّ ، التّفريغ العقليّ ، كاثارسيس**

اصطلاح طبّيّ استخدمه أرسطو مجازيًّا في كتابه فنّ الشّعر Poetics لوصف أثر المأساة tragedy* في المُشاهدين ، إذ يذهب إلى أنّ غاية المأساة هي التّطهير catharsis بتخليص المشاهد منَ الانفعالات الضّارّة من إشفاق وخوف على البطل (ومعنى الكلمة باليونانية هو التّطهير أو التّخلّص ممّا هو غير مرغوب فيه) .

وفي الحقّ أنّ نظرية أرسطو عن التّطهير المأساويّ tragic catharsis ليست من الوضوح بمكان ، وكان أستاذه أفلاطون على العكس منه قد اطّرح « المأساة » في « جمهوريّته المثاليّة » على أساس أنّها مُثيرة للعواطف التي يستعصي كبحها منطقيًّا . ولعلّ عُذر أرسطو فيما أثبت ، أنّ المأساة كانت مدخلًا إلى ما أراد من تطهير نفسيّ لا يتأتّى للمُشاهد إلا بعد أن يكون قد استنفد كلّ انفعالاته بعد فراغه من مُشاهدة المأساة ، فيُصبح في حالٍ من الاتّزان والسّكينة العقلية تليقان بالمواطن في « الجمهوريّة المثاليّة » .

ولقد ظلّ المعنى الذي قصده أرسطو ، وهو تنقية نفوس النّظارة أثناء مُشاهدة المأساة من خلال فزعهم ممّا يحيق بالبطل وإشفاقهم عليه محلّ جدل طويل على مرّ القرون . فعلى حين ذهب المؤلّف المسرحيّ والناقد الأدبيّ غوتهولد لسينغ Gotthold Lessing (١٧٢٩ — ١٧٨١) إلى أنّ «الكاثارسيس» يعمل على تحويل الانفعالات التي تفوق الحدّ إلى انفعالات سليمة سويّة ، ذهب غيره من النّقاد إلى أنّ المأساة بمنزلة درس أخلاقيّ يقوم فيه الإشفاق والخوف اللّذان يُبرزهما مصير بطل المأساة بتحذير المشاهدين من مُعاندة القوى الإلهية . أمّا التّفسير المقبول من الأغلبيّة فهو أنّ الخوف الذي يستشعره المُشاهد من خلال تتبّعه للموقف الدّراميّ يُريح عنه ما يُعانيه من قلق ، وأنّ الاندماج المتعاطف مع البطل الدّراميّ الرّئيسي يُوسّع أُفق بصيرته ومقدرته على الاستشراف ، ومن ثمّ يكون للمأساة أثر نفسيّ وإنسانيّ في آنٍ واحدٍ على المُشاهد والقارئ على حدّ سواء .

وفي عام ١٨٩٥ استخدم العالِم النّفسانيّ سيغموند فرويد Sigmund Freud مُصطلح « كاثارسيس » بمعنى التّفريغ العقليّ ، وذلك حين وصف طريقة علاجه لمرضى الهستيريا hysteria بالتّنويم المغناطيسيّ كي يُحيوا من جديد الملابسات التي نشأت فيها أعراض مرضهم ، أو على الأقلّ يذكرونها ، فيُعبّرون عن انفعالاتهم المُصاحبة لتلك المُلابسات ، وفي هذا شفاؤهم إذ يتخلّصون من تلك الأعراض .

cathedra (Lat.) (chair) **كُرسي الأسقف**

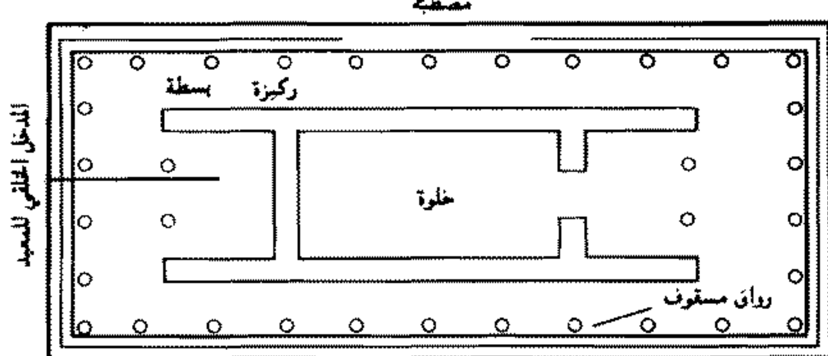
(rel.)

ويُطلق على الكُرسيّ ذاته أو على الأسقفيّة . (صورة ١٣٩)

Catullus *Cattule* (cul.) **كاتولوس**

(٨٧ — ٥٤ ق.م)

شاعر إنسانيّ رقيق الحاشية غارق في مُتع الحياة ، أتاح له ترفه أن يرشف المُتع في رفقة النّخبة المتميّزة من رجالات السّياسة والأدب الهائمين بالملاذ ، لا يثنيهم التّحفّظ عن الانغماس في التّهتّك ، فالشّهوة زعيمتهم لمُطاعة الأمر . وقد عشق كلوديا زوجة أحد الوُلاة وكتب فيها شعرًا أسماها فيه لزبيا Lesbia إحياءً لذكرى شاعرة الغرام سافو Sapho التي كانت تُقيم في جزيرة لزبوس Lesbos . وقد انفعل الموسيقار الألماني المعاصر كارل أورف Carl *Orff بقصيدة لزبيا ؛ فاستهلّ بها عام ١٩٤٣ إحدى قصائده الغنائية الموسيقيّة المعروفة باسم « أناشيد كاتولوس » Catulli Carmina وأخرجها للنّاس في لغتها الأصليّة اللاتينيّة ؛ حتّى غدت من أشهر المؤلّفات الموسيقيّة التي تُعزف وتُنشد في قاعات الاستماع الموسيقيّ . ويكشف شعر كاتولوس أيضًا عن نفس حانية





(شكل ٣٠) المعبد الإغريقي

غطوفة ، فهو يُديرُ شِعْره حَوْل ذاته ويَتعمَّد الفُحْشَ في القول. ويَقْسو على خُصومِه بلاذع الكَلِم ، مُتَذَبْذبًا بَيْنَ الحبِّ والكَراهيةِ . ولقَدْ أغْنى كاتولُوس الأدب اللّاتينيّ بألفاظ التَّصْغير الرَّقيقة كما أغْناه بلُغة الحانات الدّارِجة وسَما بالشِّعْر اللّاتينيّ سُمُوَّ شيشرون بالنَّثر اللّاتينيّ ، إذْ كان الشِّعْر قَبْلَه فجًّا ، فجَعَل مِنْه فَنًّا ساحِرًا لم يَفُقْهُ فيه شاعِرٌ آخَرُ غيْر فِرْجيل .

cave painting **فَنُّ الكُهُوف**

peinture f. rupestre (arts)

هو ما كانَ مِنْ تصاوير على جُدْران الكهوف مُنْذُ العَصْر الحَجَريّ القديم إلى نهاية العَصْر الحجريّ الجديد حوالى عام ٣٠٠٠ ق . م . وتَنْحَصِر رُسومُ الكهوفِ الجدارية مِنَ العَصْر الحجريّ القديم في ألتاميرا Altamira بإسْپانيا ورُسوم لاسكو Lascaux بفَرَنْسا فيما بين عامي ٤٠٠٠٠ ق.م و ١٠٠٠٠ ق.م .

Caverns book (Kereret) **كِتَابُ قِرِرة**

livre m. des cavernes (cul.)

أيْ كِتابُ الكُهوف في مصر القديمة ، وفيه عَرْضٌ لمصير المُتَوفَّى .

celadon **سيلادُون**

céladon m. (arts)

هو الخزف الصِّينيّ أو اليابانيّ ذو البَريق الأخْضَرِ أو الرَّماديّ المَشوبِ بالخُضْرة ، وقد لَقِيَتْ أواني السِّيلادون تَقْديرًا كبيرًا في بلاد الصِّين واليابان وفي الشَّرْق الأدْنى وأُعْجِبَ بها الصِّينيُّون لشَبَهِها بحَجَرِ اليَشْب jade الأثير لدَيْهِم . وانْتشرت ببلاد الشَّرْق لاعْتِقادِ النّاس أنَّ لأواني السِّيلادون القُدْرةَ على اكْتشاف السُّمّ إذا دُسَّ في الطَّعام ، فهي كما شاع — تَتكسَّر أو يَتغيَّر لَوْنُها . وأشار إليها الإيرانيُّون باسم « مرطباني » لأنَّ كثيرًا من أواني السِّيلادون كانت تُشْحَن مِنْ خليج مرطبان ، وقد حاكى الإيرانيون هذه الأواني وإنّما بعَجينةٍ فخّاريةٍ هَشّة . وأُطْلِق علَيْها في الهند اسْمُ « غوري » وهو اسْمٌ وافِد من أفغانِسْتان مَقَرِّ حُكْم الأُسْرة الغوريّة ، إذ كانت أفْغانِسْتان تَقَع على الطَّريق البَرِّيّ للقَوافِل المُؤدّي إلى شَمالِ الهند ، كما اتَّخذَتْ بعْض القِطَع طريقَها إلى أوربا.

وثمّة احْتِمالٌ بأنّ تَسْمِيَة السِّيلادون هي تَحْريف لاسْم السُّلْطان صلاح الدين الأيّوبيّ الذي أرْسَل أربعين قِطْعةً من هذه الأواني إلى السُّلْطان نور الدين محمود سُلْطان دِمَشْق وحَلَب (١١٧١ م) ، أو تكونُ نِسْبةً إلى لَوْن رِداء إحْدى الشَّخْصيَّات الرِّوائيَّة المُسمّاة Celadon في رواية « الأَسْتريا » L'astrée مِنَ الأدَب الفَرَنْسيّ في القرن السابعَ عَشَر ، وقد اشْتُهِرت بلَوْن رِدائها الأخْضَرِ المُشْرَب بالرَّماديّ .

وتتدرّج ألوان السِّيلادون من الزَّيْتونيّ والرَّماديّ إلى الأخْضَر بلَوْن اليشب . وتُعْزى ألوان طِلاءات السِّيلادون إلى وجود أكْسيد الحَديدوز ، وعَجينة الأواني صُلْبة من نَوْع الفَخّار الزَّلْطي stoneware يَعْلوها الطِّلاء الزُّجاجي الملوَّن .

وظهرَتْ في عَهْد أُسرة طان T'ang dynasty* أواني سيلادون يُوه Yueh بزخارفها النَّباتيَّة المَحْفورَة ، وقد عُثِر على شُذَف من هذه الأواني ضِمْن حفائِر مدينة سامَرّاء بالعراق ، وبالفُسْطاط في مصر . وثمّة نوع آخر هو السِّيلادون الشَّماليّ نِسْبةً إلى أماكِن متفرِّقة في شَمال الصِّين ، طلاؤه الزُّجاجيّ أخضَرُ زَيْتوني غامق ، وزَخارِفُهُ نباتية مُزْهِرة مَحْفورة أو مَصنوعة بالقالب mould* . وتَميّزت آنيةُ عهْدِ أُسرةِ صُونْ Sung dynasty* بالطِّلاء الزُّجاجيّ الأخْضَر وأغلبها ثقيلةُ الوَزْن صُلْبة ونَميل عجينتها لِلَّوْن الرَّماديّ . أما تلك الأواني ذات الجُدران الأشَدّ رِقَّة والعجينة الأشدّ بياضًا فتكونُ على دَرجة من الشَّفافية في بعْض المواضع ، وتخلو حَلْقة القاعدة من الطِّلاء الزُّجاجيّ فيصير لَوْنها أحْمَر قاتِمًا بسبب تَعرُّضها للأُكْسِجين واتّحاده أثناء تبريدها بالحديد المَوْجود بعجينتها فيتحوّل إلى أكسيد الحديد ، وتميل لون حافات الأواني إلى اللَّوْن البُنّيّ حَيْث يَكونَ الطِّلاء الزُّجاجيُّ رقيقًا لِنفس السَّبب . وقد أغْرى الطِّلاء الزُّجاجيّ الشفّاف الخزّافين بزَخْرفة بَدَن الأواني بزخارِفَ مَحْفورةٍ أو مَحْزوزة . وليس ثمّة ما تتميَّز به أواني السيلادون في عَهْد أُسْرة وَنْ Yüan* عن غيرها . وكانت أواني السِّيلادون في عَهْد أسرة مِينْ Ming dynasty* أقَلَّ جَوْدة مِنْ غيرها حتّى بات في الإمْكان تَمْييزها في يُسْر عَن الأواني في العُصور السّابقة . وفي فَتْرة لاحِقة كان الطِّلاء الزُّجاجيُّ السِّيلادوني يُطبَّق على أبْدان الأواني البورسيلينية التكوين [إذ كانت عجينة الأواني بورْسيلينيَّة التَّكوين في هذه الفَتْرة] . كما اسْتُخْدِم في زَخْرفة أواني السِّيلادون في نهاية عصر أسرة مِينْ الرَّسْم فَوْق العجينة ببطانة بَيْضاء قَبْل تَزْجيجها ، وذلك مُحاكاةً للزَّخارف المَحْفورة في أواني السِّيلادون من عَهْد أُسْرة صُونْ .

(صورة ١٤٠)

celesta (mus.) see: **percussion**

cella; naos **خلْوة (الإله أو الإلهة)**

cella f. (arch.)

مَرْكزُ هَيْكل المَعْبد كلّه ، وهي مأوى الإله أو مأوى تِمثاله الذي يُمثِّله ، (انظر naos) تتقدّمها الخلْوة المُقدّسة المُسمّاة هيكاتومپيدوس hecatompedo بسبب طولها الذي يبْلغ في مَعْبد البارثينون ثلاثين مِتْرًا .

(شكل ٣٠)

cenotaph **ضَريحٌ خاوٍ ، مَقْبَرةٌ رَمْزيّة**

cénotaphe m. (arch.)

censor *censeur m.* (cul.) **الرَّقيبُ ، سِنْسُور**

مَنْصِبٌ روماني رفيع magistrate عُهِدَ

إلى من تولّاه منذ عام ٤٤٣ ق. م بمُراقبة إيرادات الدّولة وتقدير مُمتلكات المواطنين والسّهر على الأخلاق والسُّلوك والآداب. وكان يُكلَّف بهذه المهمّة في العادة اثنان.

Centauromachy *centauromachie f.*(myth.)
القِتالُ بَيْن القَنطُوري واللابيثاي
see: **Lapithae, Centaurs**

Centaurs **القَنطُوري**
Centaures (myth.)

شَعْبٌ مُتَوَحِّشٌ كان يعيشُ في ثِسالِيا Thessaly، وكان أفرادُه يُشبِهون الإنسان رأسًا وجَسدًا وكانت أعضاؤهم الباقية أعضاء جياد. ومع أنّ كثرتهم كانت تَميل إلى الحروب ومُعاقَرة الخَمْر ومُعاشرة النّساء، فقد كان من بينهم مُحَبُّون للبَشَر يُصادِقونهم ويُعلِّمونهم ويُحارِبون في صفوفهم. وقد اشتُهِرَ من بينهم خيرون Chiron* بوصفه مُعلِّمًا حكيمًا للآلِهة والبَشَر. وحين تصدّى القنطوري لِهرقْل هزمهم، كما قتل القنطور نيسوس الّذي حاول اختطاف زوجته. وقد صوَّرهم الفنّانون في مَوْكب ديونيسوس يَسيرون مُسالمين إلى جوار الساتير والحوريات وعابِدات باكخوس Bacchantes* تقودهم جميعًا ربّات الحُبّ.

وقد ناصَب القنطوريّ شعْبَ اللابيثاي Lapithae* العداءَ، فحين دَعاهم پيريثوس Pirithous زَعيمُ اللابيثاي إلى حَفْل زِفافِه حاولوا اختطاف عروسه هيپوداميا Hippodamia وبَعْض النّساء الأُخريات، ونَشِبتْ بَيْنهم وبين اللابيثاي مَعْركة حامية الوَطيس خرجوا منها مُنهزِمين، ويُطلَق على هذه المعْركة اسْمُ Centauromachy*.
(صورة ١٤٤)

Central Asian impact on Muslim painting
influence de l'Asie centrale sur la peinture musulmane (arts) **أثَرُ أواسِطِ آسْيا على التّصْوير الإسْلامي**

يَلفِتُ أنظارَنا أنّ التّصاوير الجداريّة في سامرّاء في عَهْد العباسيّين لم تُفلِت مِنْ أثر مَدْرسة التّصْوير في ميران بأواسِط آسيا (القرن ٣ م)، وكذا مِنْ أثر طُرُز إمارات واحة طُرْفان Turfan في قيزيل Quizil وكونشو (القرن ٧). وبالمِثْل امتدّ هذا التأثير إلى الفاطميّين بمصْر، ومنها إلى تونس ومدينة الرّي عاصمة الأتراك السّلاجقة، ثُمّ مصر في عَهْد المماليك. ومِنْ سِمات هذا التأثير ملامح الوجوه في التّصاوير: كاسْتِدارة الوَجْه والعُيون النّجْلاء المائلة ذات الإنسان الكبير، والأنْف المُسْتقيم والفَم الدَّقيق، بل امْتدَّ كذلك إلى طُرُق تصْفيف الشّعْر، ولِمَم تنسدِل على الجَبْهة وتَسْتوعِب عَرْضها كُلّه فيما بيْن الفَوْدين، وهي تسريحة غريبة تَراها تَظْهر مِنْ جديد في تصاوير البَريق المَعْدنيّ على الخَزَف lustre في العَهْد الفاطمي. ومن بين الملامِح الآسْيَوية التي اسْتَقاها الفنانون الفُرْس المُسْلمون عَنْ تماثيل بوذا في آسيا الوسطى والصّين « هالة اللهب ». (انظر halo; nimbus)

centre practice **التّدْريبُ وَسَطَ الفَصْل**
exercises m.pl. en salle (blt.)

هي تمرينات رقص الباليه التي تُجْرى وَسَطَ قاعة التّدْريب بخِلاف التّمرينات التي تُؤدَّى عِنْد « البار ».

ceramic tiles **بَلاطاتٌ خَزَفيّة، بَلاطاتٌ القاشانيّ**
carreaux en céramique m.

هي بَلاطات خَزَفيّة لزَخْرفة الجُدْران يُطْلَق عَلَيْها أيضًا اسْمُ القاشاني نِسْبةً إلى مدينة قاشان في إيران، شاعت في عَصْر السّلاجقة والمغول. (صورة ١٤٢)

Ceres and Proserpina (myth.) see: **Demeter and Persephone**

chaconne *f.* (mus.) **شاكُوني، شاكُون**

قِطْعة موسيقية مُؤلَّفة أصْلًا للرَّقْص حَيْث تتكرّر فيها فِكْرةٌ موسيقيّة theme مرّة بعد أُخرى في طَبَقة الباص bass*. وقد تكونُ الشاكوني مَقْطوعة غنائية أوْ قِطْعة موسيقية معزوفة على الآلات. (انظر passacaglia)

Chagall, Marc (arts) **شاغال، مارْك**
(١٨٨٧ — ١٩٨٥)

فنّان روسيُّ المولد اشتهر بموضوعاته الخيالية والشّاعريّة، دَرَسَ على يد باكست Bakst* في مدينة بطرسبرغ وفي باريس (١٩١٠ — ١٩١٤). اشتغل بالتصوير في روسيا خلالَ الحرب العالمية الأولى، ولكنه عاد إلى باريس عام ١٩٢٢ وذاع صيتُه بين أفراد « مدرسة باريس » بين عامَيْ ١٩٢٠ و ١٩٣٠ بفضلِ صوره الخياليّة المستوحاة من حياة الفلاحين الرّوس والمستقاة من المأثورات الشّعبيّة الرّوسيّة، والتي كانت سورياليةً في اتّخاذِها شكلَ الأحلام، مع اختلافها التامّ عن تلك السوريالية التي كان يمارسُها ماكس إرنست Ernst* ودالي Dali*. وبالإضافة إلى صوره الزّيتيّة ولوحات ألوانه المائية water colour* صمّم شاغال المناظر والأزياءَ للمسرح في موسكو، وللباليه: « باليه طائر النار » لستراڤنسكي (نيويورك ١٩٤٥) و« باليه دافنس وكلويه » لموريس راڤل (باريس ١٩٦٠)، وللأوبرا « أوبرا ألِكو Aleco » لرخمانينوف (مدينة مكسيكو ١٩٤٢)، كما قدم صُوَرًا إيضاحية بطريقة الحفر بالإبرة etching* لرواية « الأرواح الميتة » لِغوغول ولقصصِ لافونْتين والكتاب المقدس، وصمّم العديدَ من النسجيّات المرسّمة ولوحاتِ الزجاج المعشّق، وإليه يُعزَى تصوير السّقف الجديد لأوبرا باريس.
(الصورتان ١٤٥، ٢٠٣)

Chaldeans **الكلْدانيُّون**
Chaldéens m.pl. (cul.)

الكلدانيُّون هم الشّعْب الذي غزا بِلاد مابَيْن النّهْرَيْن في القَرْن ١١ ق.م، وكان اسْم كَلْدانيا Chaldea يُطلَق قديمًا على جنوب وادي دِجلة والفُرات بما في ذلك بابل، ولذا تُسمّى الدّوْلة البابليّة الثانية أيضا الإمبراطوريةَ الكلدانية. وإزاء ازْدِهار علْم التّنجيم في كَلْدانيا ارْتَبطت كلِمة كَلْداني بهذا العلْم وغَدَت تَعْني المُنجِّم.

Chalice **الكأسُ المُقَدّسة**
Calice m. (rel. & arts)

هي كأسٌ يُوضَعُ فيها عَصيرُ العِنَب النّقيّ غَيْرُ المَخْلوط بأيّ مادّة كُحوليّة، ويُضافُ إليه قَليلٌ مِنَ الماء، ويَطفُوس دينيّة وَصَلوات مُعيّنة بتحوّل العصير رمزيًّا إلى دَم السّيّد المَسيح عليه السّلام. وَكانَ أوّل من اسْتَعْمل الكأسَ هو السّيّد المسيح نَفْسه حينَ أخذ الكأس في لَيْلة العَشاء الرّبّاني [خميس العَهْد]

وبارَكَ وشكَر وأعطى تلاميذَه ليشربوا (انظر Last Supper) .

وكانت الكأسُ في بداية العَصْر المسيحيِّ الأوَّل تُصنَعُ من الزُّجاج النَّقي ، وعليه نُقوش تُمثِّل أشياءَ مختلفةً مِثْل عُنقودٍ من العِنب وخلافه . ولكن خوْفًا من أن يتحطَّم الزُّجاج وينسكِب ما بداخله أصبح يُصنعُ من الذَّهب أو الفِضَّة . ومن أمْثلة الكُؤوس كأس أنطاكية العُظمى ، وهـو محْفوظٌ في مُتحـف المِتْروبوليتان للفُنون بنيويورك . ويَرْجِعُ تاريخُه إلى ما بَيْنَ سنتي ٦٠–٧٠ ميلاديَّة ، ومَرْسومٌ عليه صُور الاثني عشَرَ تلْميذًا جالِسين ، وإلى جانبِهم ١٢ عُنقودًا من العنب ، وصُورَتان للسَّيِّد المسيح إحْداهُما تُمثِّله صَغيرًا يُباحِثُ الكَهَنة في الهَيْكل والأخرى بَعْدَ قيامَتِه .

chamber music **مُوسِيقَى الحُجْرة**

musique f. de chambre (mus.)

موسيقى تُعْزَف في حُجْرة لا في قاعة فَسيحة أو في مَسْرح أو كنيسة أو مَرْقص إلخ . ومن أجْلِ هٰذا كانت خاصَّة بجَمْعٍ تَرْبُط بَيْن أفراده أُلْفة . والعازفون في أوركستر الحجرة عِدَّة قليلةٌ منتقاة . وقد قدَّم معظمُ الموسيقيين العظام هذا النوع من الموسيقى .

Ch'an Buddhism (Sanskrit: **Dhyâna**, Japanese: **Zen**) (rel.) **مَذْهبُ تشانَ البوذيّ (زِنْ)**

تُشكِّل ممارسةُ التَّأمُّل العميق الذي يستغرق ذهنَ المتأمِّل في موضوع معين إلى حدٍّ ينشغل فيه فكرُه عن المواضيعِ الأخرى بل وعن أحوال نفسِه في سبيلِ بلوغِ المعرفة ونشدان « الاستنارة » ، تشكِّل أحد التَّقاليد الهنديّة العريقة . وقد نشأ على يدِ غُوتامَهْ بوذا Gautama Buddha الَّذي ارتقى إلى مرتبةِ الاسْتِنارة بعد مُواصلةِ التأمُّل تحت شجرة «بو» [تين المعابد أو الأثأب] Bo Tree* ، ومن ثمَّ غدت ممارسةُ التَّأمُّل جزءًا جوهريًّا من العقيدة البوذيّة .

وقد دخَل التَّأمُّلُ إلى الصِّين مع العقيدة البوذيّة في القرون الأولى الميلاديّة وإن لم يؤدِّ دورًا إلا قربَ خاتمةِ القرنِ السابعِ حين أنشأ الكهنة المتأمِّلون جمعيّةً رهبانيّةً في هوبي Hupei بالجبل الشّرقي . ومن هذا المُعتزَل الجبليِّ أخذ الرُّهبان المتأمِّلون ينشرون ممارسَتَهم في أنحاء الصين ، إما بالانتماء إلى جمعياتٍ رهبانيّةٍ قائمةٍ بالفعل أو مؤسِّسين جمعياتٍ جديدة . ويطّرح مذهبُ تشان الكلمةَ المكتوبة ، ارتباطًا بنظريةٍ غير مدوّنة تنتقلُ في زعمه من ذهن إلى ذهن لتسكُن قلبَ الإنسانِ الذي يمكّنُه — إذا ماتعمَّق طبيعتَهُ — بلوغُ مرتبةِ الاستنارة البوذيّة . ومؤسِّسُ مذهب تشان البوذيّ هو الرَّاهبُ الهنديّ بُوديدارْمـــا Bodhidharma ، وتقـــولُ الأسطورة إنه كان أميرًا هنديًّا وفد على الصين في مطلع القرنِ السّادس بعد ترحال وتجْوالٍ طويلَيْن .

وقد نقلَ عقيدةَ تشان إلى اليابان الرَّاهب إيساي Eisai عام ١١٩٢ حيثُ حرِّف نُطق اسمها إلى زِنْ بدلًا من تشان . وقد ازدهر مـذهبُ زِنْ خـلالَ حِقبة كاماكـورا Kamakura period* (١١٨٥–١٣٣٣) ليس فقطْ في المركزين الثقافيَّين الرئيسيَّين وهما كيوتو وكاماكورا — وهو اسمُ المدينةِ الذي أُطلِق على الحِقْبة — بل أيضًا في الأقاليم التي أُنشِئت بها أديرةٌ كبرى . وقد حظِي مذهب زِنْ برعاية الحكومة العسكريّة التي أولت اهتمامًا بالغًا لتأسيسِ الأديرة الكبرى وملحقاتها التي غدت مواطنَ بثِّ العقيدةِ ونشرها ، وسعى الكثيرُ من الحكّام وزعماء الطَّبقة العسكريّة إلى مخالطةِ سَدَنتِه بعد أن مسَّت هذه العقيدةُ أعماقَهم واجتذبتْهُم بمبادئها المباشرة والبسيطةِ التي كانت توجِّه إلى السَّيطرةِ على النفس والتزامِ الصِّدْق من خلالِ التأمُّلِ الباطني بدلًا من البحثِ الشاقِّ في الأسفار المدوّنة أو الميتافيزيقيّات المحيِّرة . وقد تقلّصت هذه العقيدةُ في الصِّين وانحصرت في اليابان حيثُ ما زالتْ تضمُّ حوالَي خمْسة ملايين مؤمِن بها . ويلخِّص أصحابُ مَذْهب زِنْ نظريّتَهم في صورةِ أسئلةٍ وأجوبةٍ يسمّونها « مُونْدو » mondo ، تبعث على إنعاشِ الفكر لأنها منبثقةٌ من الحياة نفسها ، موصولةٌ بها دونَ وساطةٍ فكريّةٍ أو رمزيّةٍ . ولاتحتوي المونْدو على أية موضوعات لها صلةٌ من قُربٍ أو من بُعدٍ بالشؤون الدينية أو الرُّوحانية ، مثلِ البحثِ عن الله أو الخلاص أو التنزيل أو الخطيئة أو الذُّنوب أو الغفران . ويتوسَّعُ أصحابُ مذهبِ زِنْ في معنى الخلاص فيتلمّسونه في أعمالٍ أخرى كفَلْحِ الأرضِ أو النجارةِ أو العَمَلِ بمهنةٍ بسيطةٍ كالخدمة ، ويعدّون التطلّعَ إلى الزُّهور أو التحايا بين الناس من علامات التّجلّي ، بل ويحسُّون في ابتهالات الكهنة لونًا من ألوانِ الخلاص الرُّوحيِّ .

وهُمْ لا يُؤمِنون أن ثمّةَ نفعًا وراءَ الجدلِ والوعظِ والتأويلِ وتقعيد النَّظريات ، بل يُؤمنون بأنَّ في النَّفْسِ وحدَها يكمُنُ الجوابُ عن كلِّ سؤالٍ . وهم يضربون المثلَ بجَهْدِ الزَّنّي في سبيل إسعاد البشر برأسٍ مُعفَّرة بالتراب أو وجهٍ ملطَّخ بالوَحْل ، وهذا يعني ما ينبغي أن يكابدَه الزّنّي في سائر ضروب الحياة من أجلِ سعادةِ الإنسان .

وكان كوان شوا Kuan-Hsiu (٨٣٢ — ٩١٢) أولَ كبار الفنّانين الذين ظهروا من بين أتباعِ مذهب تشان ، وكان راهبًا مصوِّرًا خطّاطًا وشاعرًا ، اشتهرت من بين أعمالِه لوحةُ « النُّسّاك الثلاثـة المستـنيرون » (Sanskrit: Three Arhats) ، وإن يَكُنْ هناك من يشكِّكُ في نسبتها إليه وينسبها لتلامذته ، لكنَّها تحمل بعضَ الخصائصِ الجوهريةِ لفن التشان . وخلالَ أسرة طانَ T'ang* برز بعضُ الفنّانين الذين تميَّزوا باطِّراحِهم الأساليبَ الأساسية لفنِّ التصوير واختيارِهم لنهجِ التَّصوير بالمِـدادِ ذي اللَّـوْن الفـرد ink-monochrome ، كما أخذوا يصوِّرون بالفُرشاة أشكالًا مُجْمَلةً مُبَسَّطةً طليقةً ينمو معها الشَّكلُ خالقًا حدودَه من ذاتِه دون تأكيدها بخُطوط مُحوِّطةٍ ، وهو ما سُمّي فيما بعد بـ « التَّصويرِ اللّاعظميّ » boneless* painting . وقد ذاعَ استخدامُ هذه الوسائلِ غيرِ المألوفةِ في التَّصوير خلالَ عهدِ الأسْرات الخمسِ الصينية five dynasties* وعهدِ أسرة صُونْ Sung* . وحظي هؤلاء الفنانـون بتشجيعِ نقاد الفنِّ الذين وصفوهم « بالفِئةِ الطليقةِ » . وكان التصويرُ بالمِدادِ ذي اللَّون الفردِ بدلًا من الألوان يتّفِقُ وروحَ مذهب تشان القاضي بالبساطة ، وكذلك النُّزول بالألوانِ المتعدِّدة التي ينطوي عليها عالَمُنا الظاهري إلى درجتَي الرَّماديِّ والأسودِ فحسْبُ . ومنذ صوّر كوان شوا « نسّاكهُ الثلاثةَ المستنيرين » رُبطت وشائجُ وثيقةٌ بين الأسلوب غيرِ المألوف بالمِدادِ ذي اللَّون الفردِ وبينَ الموضوعاتِ التي يُؤثِرها التشانيون ،

Massine* ومناظر وأزياء بيكاسو يُعَدُّ من أكثر الباليهات النَّوعيَّة إشادة بالـرَّقص الإسْباني . وبخْلو هذا الباليه تماما من الرَّقص على أطْراف القدمَين ، وهو ما يُبرِّر القاعدة القائلة بأنّه إذا كان الباليه يُجسِّدُ رقصات قومية فهو يُعَدُّ باليها نَوْعيًّا .

character-type الشَّخْصيَّةُ النَّمطيَّة

personnage-type (drama) see: **stock character**

charcoal pencil قَلَمُ الفَحْم ، قَلَمٌ فَحْميّ

fusain m. (arts)

قَلمٌ من الفحمِ النَّباتيّ يُسْتَخْدَمُ في الرَّسم .

chevet الطَّرَفُ الشَّرْقيّ لِلْكَنيسة

(Fr.) *m.* (arch.)

يضُمُّ شَرْقيَّة الكَنيسة [حَنِيَّة المَذبح] apse* والمَـمْشى ambulatory* والمُصَلَّيـات chapels* . (شكل ٦)

chiaroscuro (It.: **chiaro, «light»; oscuro, «shade»**) *clair-obscur f.* (arts)

الإشراقُ والعَتمةُ ، الظِّلُّ والنُّور ، الفاتِحُ والدّاكِنُ ، كيارُوسكُورو

هو تَدرُّجُ أطْيافِ الضَّوْءِ وَالظِّلِّ في التّصويرِ الزيتيّ ، مِنْ حيثُ إبرازِ الأشياءِ المُصوَّرةِ والإبانةِ عن مواضِعها ،وَصِلَتِها بعضَها ببعْضٍ في المساحةِ المُتاحةِ ، فَيَظْهَرُ التّدرُّجُ في دَرجاتِ النورِ وَالظِّلِّ المُتفاوتةِ زيادةً أو نَقْصًا ، سَوادًا أو بَياضًا ، بأكثرَ ممَّا يَبْدو في التّصويرِ الجداريِّ fresco * وقد يستغلُّه الفنانُ للإيحاءِ بِمسحةٍ وجدانيّةٍ من حيثُ الدّرجةِ الضَّوئيَّةِ . والمعروفُ أن التّدرُّجاتِ الضَّوئيَّةَ تُعينُ على تجسيمِ « الأشكالِ » ، ومن هنا كانت إضافةً لاغِنَى عنها لتجسيمِ « التّشكُّلِ » الذي كان يُكتفى في تصويرِه بالخطِّ المحوِّطِ الخارجي . وحينَ تؤدّي تلك التدرُّجاتُ الضَّوئيَّةُ دَوْرَها تتضحُ درجاتُ الضَّعْفِ والقوّةِ التي ينبني عليها الإحساسُ الجديدُ بالكثافةِ . فعلى حين يخضعُ « الشّكلُ » لإطارِ العقلانيةِ الواعيةِ تتخطى الكثافةُ هذه المرحلةَ لتوحيَ بما هو غيرُ عقلانيٍّ كالانفعالِ الوجداني ، فدرجاتُ الكثافـةِ لا تُقاسُ إلا حِسًّا .

حركةَ نشان البوذيَّة قد خضعت لفكرةِ تقديس الصُّورِ التي لعِبت دورًا بارزًا في غيرِها من النِّحلِ البوذيَّةِ .

(الصور ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣)

chapel كُنَيسةٌ صَغيرة ، كُنَيْسةٌ ، مُصَلّى

chapelle f. (arch.)

رُكْنٌ مِنْ أرْكان الكَنيسة الكُبْرى يَضُمُّ هَيْكلًا . (شكل ٦)

cha-no-yu (arts & cul.)

see: **tea ceremony**

character dance رَقْصٌ نَوْعيٌّ

danse f. de caractère (blt.)

يَشْمَل الرَّقصات التَّقْليديَّة أو القوميَّة أو الشَّعْبيَّة أو الحِرفية أو المهنيَّة أو المُسْتَوْحاة مِنْ أساليب الحياة . وكان يُطْلَقُ عَلَيْه خِلال القرنين ١٨ ، ١٩ اسْم « الرقص الكوميدي » danse comique . وينْطوي الرَّقْص النَّوعي وشِبْه النَّوعيّ demi-caractère* عادة على حَبْكة مَسْرحِيَّة ، كما يَزْخر بالأزْياء الزّاهية الجذّابة التي تُعين المشاهد على تَعرُّف المكان الذي تقع فيه أحْداث الباليه ، ونادِرًا ما يَضُمُّ هذا النَّوْع من الباليه حَرَكات رَفْعِ الرّاقصة lifting a ballerina* .

وعادةً ما تُصَمَّم الباليهات النَّوعيَّة خِصّيصًا لتُواكِبَ مواهِب راقِصٍ بعَيْنه ، وهو ما يَضَع مَن يَتَصدّى لأداء دَوْره بَعْد فَتْرة مِنَ الزَّمَن في مَوْقِفٍ دقيق حَرِج حين تُعْقَد المقارَنة بَيْنَه وبين سَلَفِه . ولَعَلَّ أبْرز مِثالٍ للباليه النوعيّ هو « پتروشكا » ، فهو بحقٍّ دراما راقِصة مُثلى ، قام فيها نيجينسكي Nijinski* في عام ١٩١١ بالدَّوْر الرئيسي . ويَتَمثَّل في هذا الباليه التَّضافُر الأمثل بين فوكين Fokine* مُصَمِّم الرَّقصات وسترافنسكي المؤلِّف الموسيقي وبِنْوا Benois* مُصَوِّر المناظر . وعلى الرَّغْم مِنْ وَصْف الباليه النَّوْعيّ بأنّه باليه يَخْلو مِنَ الرَّقْص على أطْراف الأقْدام ، تقوم البالِيرينا وهي إحدى دُمَى باليه « پتروشكا » بالرَّقص على أطْراف القَدَمين . وفي الباليهات الحديثة يَمْتَزِج النَّوعانِ : النوعيُّ والكلاسيكيُّ (انظر demi-caractère danse) . وثمَّة مِثالٌ نموذَجيٌّ للباليه النوعيّ يَتمثَّل في باليه « القُبَّعة المُثلَّثة » Le tricorne من موسيقى مانويل دِفايا de Falla* ، وتَصْميم الفنّان ماسين

فلقد طبع كوان شوا بطابعه الكثيرين من فناني النشان الذين خلفوه . ونظرًا لشُهْرته شاعرًا وخطّاطا مُجيدًا كانت له صِلاتٌ وطيدةٌ عديدةٌ بأهلِ الفِكر في زمانه .

وإذ كان فنّانو النشان على صِلةٍ وثيقةٍ بالعالمِ الدُّنيويِّ ، فقد استوحَوا أفكارًا وموضوعاتٍ كانت ستظلُّ بعيدةً عن رُؤاهم لو أنّهم أمضوا حياتهم كلَّها داخلَ أسوارِ الرَّهبنةِ في مؤسَّسات النشان . والعكسُ كذلك صحيحٌ ، فالكثير من أفكارِ النشان البوذيَّةِ قد تسلَّلت إلى مدرسةِ الأدباءِ Literat ، [Wĕn Jĕn] بل أثّرت تأثيرًا بالغًا على بعضِ الفنّانين الأكاديميّين ، وكان نتاجُ ذلك صُوَرًا تمثِّل موضوعاتٍ نشانيةً نمطيةً مُصوَّرةً بواسطةِ فنانينَ لم يكونوا أنفسُهم كهنةً نشانيين ، كما أنَّ ثمَّةَ صُوَرًا دُنيويَّةً في موضوعِها الفني رسَمَها فنانون نشانيون دونَ أن تكونَ لها صلةٌ صريحةٌ أو ضِمنيَّةٌ أو رمزيَّةٌ بالأفكارِ النشانية . وإذ يُؤكِّدُ مذهبُ نشان أنه يتَّبعُ نظريةَ منقطعةَ الصِّلةِ بالكتب المقدسة ولا يمكنُ التعبيرُ عنها بكلماتٍ ، نبذ هذا المَذهبُ نصوصَ أسفار السوترا Sutra التي كان البوذيُّون الأوائلُ يعتقدون أنها تحوي كلماتِ بوذا المقدَّسةَ . وبهذا أداروا ظهورَهم لمجموعاتِ الأسفارِ الهائلةِ التي كانت تشكِّلُ مصدرَ الوحي والإلهامِ للفنّانينَ البوذيِّينَ . ومع ذلك فقد أبدعت المناقشاتُ السِّرِّيَّةُ بين أساتذة النشان وتلامذتِهم حولَ نظريّتِهم التي لا تستندُ إلى نصوصٍ مكتوبةٍ ، أبدعت كمًّا هائلًا من الأدبِ الدِّينيِّ ، وإن تكن قد ظهرت بين وقتٍ وآخر بعضُ الاعتراضات على الأسفارِ المكتوبة ، فلم يكنْ ذلك مُوجَّهًا في حقيقته ضِدَّ أسفارٍ دينيَّةٍ بل ضِدَّ أسفارٍ أدبيَّةٍ متأثِّرةٍ بالعقيدةِ النشانية غير المدوَّنةِ . ويمكنُ أن نجِدَ مُقابلًا لهذه الحركةِ المعاديةِ للإبداعات الفنِّيَّة المتأثِّرةِ بالعقيدة الدِّينية في « حركةِ تحطيمِ الصُّورِ » البيزنطيّة iconoclasm* التي استهدفت القضاء على اتجاهٍ فنِّيٍّ وليد العقيدةَ المسيحية . والحقُّ أنه لم يثبتْ بدليلٍ قاطعٍ قيامُ مثلِ هذا اللَّونِ من التعصُّبِ ضِدَّ الإبداعِ الفنِّيِّ والأدبيِّ النشاني لا في الصِّين أو اليابان ، وبخاصَّةٍ على هذا النَّحوِ الصارخِ الذي بلغ حَدَّ تحطيمِ صُوَرٍ فنِّيَّةٍ تحظى بنوعٍ من الإجلالِ والتقديسِ . وليسَ ثمَّةَ دليلٌ أيضًا على أن



(شكل ٣١) شاه عباس يستقبل سفير الهند « جهل سوتون »

وقد أخذت هٰذه التَّقْنِيَةُ تنمو مع ظهور التصويرِ بالزَّيْتِ الذي كان يتميزُ برِقَّةٍ أكثر وعمقٍ أبعَد من أيِّ تقنيةٍ أخرى مثل تقنية الفريسكو fresco* . ونُحِسُّ أثَر تقنيةِ « الإشراق والعَتمة » أكثر ما يكون في أعمالِ كلٍّ من ليوناردو Leonardo* (انظر sfumato) وكوريجيو Correggio* ، كما أنها وثيقةُ الصلةِ بالتَّبايناتِ الواسعةِ ذاتِ الأثرِ الدِّرامي [الَّتي جاءت على يدِ كاراڤاجيو] Caravaggio* ومصوري القرنِ السابعَ عشرَ (انظر Tenebrists) والتي كان رمبرانت Rembrandt* أعظمَ من اشتهَر بها .

وكان لمصطلح « كيارُوسكورو » دلالةٌ سابقةٌ تُطلقُ على المستنسخاتِ المطبوعةِ بواسطةِ ألواحٍ خشبيَّةٍ عديدةٍ تكونُ لكلٍّ منها درجتُها الضَّوئيةُ الخاصَّةُ بها chiaroscuro on woodcuts ، وذلك لإحداثِ تفاوتٍ في الدَّرجاتِ الضَّوئية تتحكَّمُ فيه العلاقةُ بين الأحبارِ وسطحِ الخشبِ وملمَسِهِ ، فإذا الإشراقُ والعَتمةُ يتآلفان من هٰذه المجموعةِ .

وكذا كان هٰذا المصطلحُ ولا يزالُ يُطلقُ على الصُّورِ المنفَّذةِ بالأسْودِ والأبيضِ أو البُنِّي والأبيض ، كما غدا يَعْني أثر الظَّواهرِ الجوِّيَّةِ الَّتي يتجلَّى فيها التَّباينُ الشَّديدُ بين ضَوْءٍ ساطعٍ وظلٍّ خافتٍ . (صورة ١٤٦)

Chihil - Sutun (arts) **جهل سُوتُون**

لم يكد عبَّاس الثاني (١٥٨٧–١٦٢٩) يَعْتلي عَرْش فارس حتَّى كشف عَنْ ذَوْقه الأوروبِّي ، وكلَّف مَجْموعة مِن المُصوِّرين الهولنديِّين بِزَخْرفة جُدْران قَصْر جِهِل سُوتون ، بأصفهان بَعْد أنْ أشْرك مَعَهم بَعْض تلاميذهم من الفُرْس . وتُعَدُّ اللَّوْحات الجِدارِيَّة بهذا القَصْر مُصوَّرات فنيَّة رائعة جَديرة بالإعْجاب فضْلًا عمَّا لها من أهميَّة تاريخيَّة ، إذ تصوِّر لنا بَلاطَ الشاه عبَّاس المولَع بمُتَع الحياة وَمَنْ سبَقوه على العَرْش وخَلَفوه وهُمْ وَسْط المآدب التي يُقيمونَها احْتِفاءً بالزُّوار الأجانِب حَيْثُ يَبْدو عازِفو الموسيقى والرَّاقِصات يَقْرعْن الدُّفوف وَيصككْن الصُّنوج ، أو وهم يَقودون فُرْسانهم وَسْطَ المعارك . (شكل ٣١)

chi-lin (arts) **حَيوانُ الكيلِين**
[تشي لين]

أحَدُ الحَيوانات التي اسْتَحْدثها فَنُّ التَّصوير الصِّيني ، ولَهُ رَأْس أسَدٍ وذَيْل جَوَاد ، وَيَنْبُت في جَبْهته قَرْنٌ وَحيد كالكَرْكَدَّن ، وتَنْبَثِقُ مِنْ جَسَده أجْنحة كقطَع السَّحاب المُمزَّق بالبُروق ، وكثيرا ما نصادف صُوَرَه على الأواني والأوْعية الخزفية الصِّينيَّة . (شكل ٣٢)



طبق صيني أبيض ذو زخارف زرقاء مزججة لحيوان الكيلين الخرافي ونباتات من حوله

(شكل ٣٢)

Chinese artist's materials *matériaux d'artsite chinois* (arts) **أدواتُ الفنَّانِ الصِّينيّ**

اسْتَخْدم المصوِّر الصِّيني الحرير والوَرقَ للتَّصْوير عَلَيْهما بالألْوان المائيَّة ، حتَّى إذا فَرَغ مِنْ رَسْم لَوْحته سارَع إلى وقايتها وتقويتها بلَصْقها على وَرَقٍ سَميكٍ وتَغْطِيَة سَطْحها بغِشاءٍ مِن الحَرير الشَّفَّاف . وعلى حين جَرت العادةُ على اسْتِخْدام الوَرَقِ في لَوْحات التَّصْوير بالمداد ذي اللَّوْن الفرد monochrome* ، اسْتُخدِمَ الحَرير للتكْوينات الفنِّيَّة المتعدِّدة الألْوان . على أنَّ ذلك لم يَكُنْ أمْرًا مُلْزِما للفنَّان إذْ كان له مُطْلَق الحرِّيَّة في اخْتِيار ما يشاء لِلَوْحَته .

وكان المداد هو أكثَرَ موادِّ التَّصْوير شيوعًا نظَرًا للتَّنَوُّع الهائِل في تَدرُّجاته الدَّقيقة التي يَصِل إليها الفنَّان بتَحكُّمه في مِقْدار ما يُضيفه مِنْ ماءٍ إلى المِدادِ وفي اسْتِخْدامه الحاذِق لفُرْشاته .

وكانت ألوان التَّصوير الصِّيني مِنْ موادَّ مَعْدنيَّةٍ ونباتية مَخْلوطة بالصَّمْغ والماء يَغْمس فيها الفنَّان فُرْشاته الشَّهيرة المعروفة مِنْ بداية القَرْن الثَّاني ق . م ، وتكونُ عادة مِنْ شَعْر الذِّئاب أو الأرانب أو المَعْز إلى غيْر ذَلِك من الحَيَوانات حَيْث تُثَبَّت في مِقْبَض مِنْ أعْواد البامبو . وكثيرًا ما كان مِقْبَض الفُرْشاة يُصْنَع مِنَ اليشب أو يُطْلى باللَّك lacquer* .

Chinese arts **فُنُونُ الصِّين**

les arts chinois (arts)

يَرقى الفنُّ الصِّيني إلى القِمَّة بين الفنونِ العالميَّة بإضْفائه الخيالَ على تصويره لكل ما هو جوهري وسام في الطبيعة ، وتأكيده على كلِّ ما هو رُوحاني بأكثر مما هو مادِّي ، وتحريكه لخيالِ المشاهد عن طريقِ الإيحاءِ أكثر منه عن طريقِ استكمالِ الشكل المصوَّر ، فضْلًا عن براعةِ اللَّوْنِ ورقَةِ التَّصميمِ . وما من حضارةٍ استهدفت لمثلِ ذلك التَّطوُّرِ المتَّصل الَّذي لقيَتْهُ حضارةُ الصين ، ومن ثَمَّ انعكس هذا الاتصالُ على فنونها . فقد مَرَّ الفنُّ الصينيُّ عبر القرونِ المتعاقبة بتطورٍ لم يَنْقَطِعْ لِسَبَبَيْن :

أولُهما انفساحُ مساحةِ البلاد وقدرتها على امتصاص الغزاةِ الأجانبِ، وثانيهما أثر الكونفوشيوسيَّة Confucianism* والطاويَّة Taoism*، فكانت الصيغ الفنّيَّةُ التي كُتِب لها الاستمرارُ نادرًا ما تختفي أو تغيبُ، وما فتئ النُّسَّاخُ في كلِّ جيلٍ يحاكون رُسومَ الأسلافِ المجيدة، فكانت أنفسُ الأواني الخزفيَّة هي المُشقَّقة اصطناعًا لتبدو وكأنَّها قديمةٌ قِدَمَ منجزاتِ الماضي العريق. وقد نشأ الفنُّ الصيني — إلا فيما ندر — كي يكونَ للأثرياءِ والعلماءِ والرُّهبان والأباطرة عونًا على تأمُّل الموضوعات الدِّينيَّة والشَّاعريَّة. وعلى حين لم تكن الصِّينُ أرضًا خصبةً لأشكالِ الفنِّ الهنديِّ المعقَّدةِ فإنها استعارت أسلوبًا رقَاقًا من بَدْو السُّهوب الأسيويَّة الشَّماليَّة خلَّف أثره في تصميماتِ المحاليق الرَّشيقةِ وأشكالِ الحيوان التي زخرت بها فنونُ الصِّين الزُّخرفيَّة كالحرير الموشى والخزفيَّات والعاجيَّات والبَشْبيات jade التي اشتهرت بها على مرِّ السنين.

وقد انطوت لفائفُ التَّصوير الصِّيني على قيمٍ معنويةٍ تُمثِّلُ أبعادَ الحياة الرُّوحية، فهي تدورُ حول مشاهِدِ الطَّبيعة مع تحويرها تحويرًا لا يَبْعُدُ بها عن قَسَماتِها الرئيسيَّة، وذلك برسمِ الحدودِ المُخَوَّطة مع الحرص على اتِّساقِها في أسلوبٍ انطباعيٍّ تبرزُ معه أهميةُ الخُطوطِ وضربات الفرشاة مع إهمالٍ واضحٍ لشأنِ الإنسان الذي لا يشغل في هذه اللَّوحاتِ إلَّا مكانًا ضئيلًا يُوحي بهوانِ شأنِه وَسْطَ الطبيعة العملاقة الطاغية التي تَهُزُّ المشاعر بسطوتِها وانفساحِها وبجبالِها المسنَّنةِ المختلطة قِمَمُها بالغيوم، وبصخورها الملتوية على شكل الدُّوَّامات وبأشجارِها ذاتِ الجذوعِ الحافلة بالعُقَد.

ونجح الصِّينيُّون في التَّعبيرِ عن أعمق ما في وجدانِهم من أحاسيسَ يغلبُ عليها الطابَعُ الرُّومانسيُّ من خلالِ مشاهِدِ الطبيعةِ التي كانوا يُحسُّون صِلَتَها بعالم اللانهاية، ويحاولون تسجيلَ ما يعروها من تغيراتٍ يُحدِثُها اختلافُ الفصولِ وتقلُّبُ ظروفِ المُناخ حتى جمعوا حصيلةً هائلةً من اللَّوحاتِ التي تصوِّرُ الجبالَ والوُدْيانَ والأنهارَ والغاباتِ، فبدت أشجارُهم متألقةً في الربيعِ، راعشةً في الشِّتاء، شامخةً مع الأنسامِ الهادئة، منحنيةً أمامَ الرِّياح، جرداءَ الغصون، حافلةَ الجذوعِ بالعُقَدِ التي تظهرُ خاصةً في شجرِ السَّفَرْجَل. وتكشف هذه الحصيلةُ الغزيرةُ من اللَّوحاتِ عن قدرةِ المصوِّرِ الصينيِّ على التركيز حتى لكأنَّه يُصوِّرُ الكونَ موجزًا في ذرَّةٍ من الغُبار أو يشكِّلُ الفِرْدَوْس كلَّه في زهرةٍ بريَّة واحدة. كما تكشف عن عبقريته في دراسة مشاهد الطَّبيعة، وانتقاء الجوانبِ القادرةِ على التَّأثير في المشاهدين المرهفي الحِسِّ مثله، وعلى تأكيد الانطباعاتِ التي يريد نقلها لمشاهدي لوحاته. من ذلك ما يتجلى في تغطيته سفوحَ الجبالِ بالضَّباب وقممَها بالغمام وإبراز الرُّبى والصخورِ (التي هي عند الصينيين عظامُ الأرض) تعبثُ بها عواملُ التعرية فتبدو إسفنجية الشكل آنًا وشَعْثًا مُرجانيَّة آنًا آخر، تنحدرُ المياهُ عليها لتنساب في جداولَ هادئةٍ ملتويةٍ كغدائرِ الشعرِ المضفورِ التي ترمزُ إلى الخيرِ والودِّ وسْطَ هذه المشاهد النابضة بالشاعريَّة والإيحاءاتِ الدالَّة. ذلك أنَّ الفنَّان الصِّينيَّ القدير يصوِّر هذا الإبداعَ كلَّه وكأنَّه يطالعُه من علٍ، تاركًا تفاصيلَ المشهد وألوانَه تتداخلُ مُشكِّلةً عالمًا من الرؤى في أفقٍ بعيدٍ يتلاشى أحيانًا في فراغِ الخلفية اللانهائيَّة.

وقد اتخذ التَّصوير الصِّينيُّ أشكالًا أربعةً: أوَّلُها الصُّوَرُ الجداريَّةُ المنفَّذةُ بأسلوبِ الفريسكو الجاف fresco secco* على جدرانِ المعابد والقصور، وثانيها اللفائفُ المعلَّقة kakemono*، وثالثُها اللفائفُ المطويَّة makimono*، ورابعُها مضمُّ [ألبوم] الصور [Tsē Yeh = album collection] تسيه يه وهو نوعان، ذلك الذي يضمُّ الصُّوَرَ القديمة بعد تثبيتها وتكونُ عادةً صغيرةَ الحجمِ منتزعةً من المراوحِ أو أجزاءً من صورٍ كبيرةٍ مهترئة، وقد شاع هذا النَّوعُ في عهدِ أسرة صُونْ Sung dynasty*، والنوعُ الآخر يضمُّ صورًا رُسِمت خصِّيصًا للحفظ في الألبوم الذي قد يضمُّ ستًّا أو ثماني أو عشرَ ورقاتٍ، وظهر هذا النوعُ في عهدِ أسرةِ يُوَن Yüan dynasty* وشاع بصفةٍ خاصةٍ في عهد أسرتَي مِينْ Ming dynasty* وتشِنْ Ch'ing dynasty*.

(الصور ١٤٧، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨)

الدراما الصِّينيَّة Chinese drama

théâtre m. chinois (drama)

ارتكزت الدراما الصِّينيَّة — شأنها شأن الدراما الهنديَّة — على ثالوثِ السانغيتا sangita* المكوَّن من الشِّعر والرَّقص والموسيقى. ولكنها تختلف اختلافًا جذريًّا عن الدراما الهنديَّة بضعف اعتمادها على الرَّقص الذي هو السُّوَيْداء من قلب الرُّوح الهنديَّة، حيث قام الإله شيفا Siva* بخلق إيقاع الكون بالطَّبْلة التي ينقر عليها بيده راقصًا على ضرباتها إلى أن ظهر العالمُ كلُّه إلى الوجود. بينما جرتِ الأمور على خلاف ذلك في الصِّين عندما بدأ الفنُّ الدراميُّ في النُّمو والازدهار، إذ لم يكن الرَّقص أحد الفنون التي يستسيغها البلاط، كما لم يكن الصِّينيُّون يميلون إلى ذلك التَّمجيد الشَّاعريِّ الذي يُعبِّر عنه الرَّقص ويُثيره. فالرُّوح الصِّينيَّة مُنبتَّة الصِّلة بالتَّصوُّف وهي روحٌ عَمَليَّة بحتة، ومِنْ ثَمَّ كانت المسرحيَّات الصِّينيَّة انعكاسًا لهذه النَّزعة العَمَليَّة، حتى لنجد الكاهن البوذيَّ والمتصوِّف الطَّاويَّ بين شخصيَّاتها التي تُثير الضَّحِك. فاللَّون الغالب على الدراما الصِّينيَّة هو الطَّابع الكونفوشيوسي، بمعنى أنَّه اللَّاأدريُّ والعَمَليُّ الدُّنيويُّ وإنْ تكُنْ أخلاقيَّاته سامِيةَ المبادئِ نبيلةَ المشاعر. ولا تنغمسُ الدراما الصِّينيَّة كثيرًا في قصص عشق الآلهة وصراعاتها إذ ينصبُّ اهتمامها الرئيسيُّ على أمور البشر.

وترجع أصول الدراما الصِّينيَّة إلى الأحفالِ والطقوس التي كانت دائمًا مصحوبة بالغناء. وفي عهد أسرة طان T'ang* أنشأ الإمبراطور مِينْغ هوان Ming Huang ٧١٣ — ٧٥٦ م «أكاديميَّة بستانِ الكُمَّثرى» الشهيرة لتدريب شباب المغنِّين والممثلين. على حين ترتبط نشأة الأوبرا الشَّعبيَّة الصِّينيَّة «تشين شي» ching hsi بلونٍ قديمٍ من الدراما الموسيقيَّة ظهر في عهد أسرة يُوَن Yüan* ١٢٧١–١٣٦٨ م، أخذ في الاطِّراد والنُّمو إلى أن توقَّف تمامًا مع ثورة طاي بِنْ T'ai P'ing عام ١٨٥٣ حين بدأت الأوبرا الصِّينيَّة الحقَّة في النُّهوض. وتعني كلمة تشين «الرئيس» وكلمة شي «الدراما» وهذه الأوبرا الصِّينيَّة شديدة الشُّيوع والشَّعبيَّة لما تنطوي عليه من جاذبيَّة، وتستمدُّ حبكاتها من الرِّوايات والقصص الشائعة والأعمال

الأدَبية المُسْهبة التي تَضُمُّ عَدَدًا من الحكايات تَتَوارثها الأجْيال وتَعْكِس صورةً للماضي العَريق مُغَلَّفةً في أنْماطِ القَصيلة التَّقْليديَّة . وإذْ كانت هذه القِصَص تَتَناوَل شَخْصياتٍ مألوفةً تمامًا للنَّظَّارة مِنْ أهْلِ المُدُن والحَضَر غَدَت أيُّ مُحاوَلَةٍ للخُروج بِها عَمَّا هو مَعْروفٌ سَواء في حَبْكتها أو في شُخوصها تُقابَل بالاسْتِنْكار لا بالتَّرحيب . وتَتَناوَل روايات التشين شي الحَمْسيَّة مآثِرَ الأبْطال وحروبهم وثَوْراتهم بالتَّمْجيد والإكْبار . ولم يَكُنِ الأُدَباء هُمُ الَّذين يَتَولَّون الإعْداد المَسْرحيّ وإنَّما المُمَثِّلون أنْفُسهم ، وَمِنْ ثَمَّ فلا تُعَدُّ هذه الروايات أعْمالًا فَنِّيَّة مُكْتَمِلة إذ إنَّها لاتَزيد على كَوْنها مُخَطَّطًا لِعَرْضٍ مَسْرحيٍّ يَجْمَع بَيْنَ الكَلام والأحْداث المَصْحوبة بالموسيقى والشِّعْر في وَحْدة أوبراليَّة .

وتَشْتَمِل الأوبرا الصِّينيَّة على أرْبعة أنْماط دراميَّة رَئيسيَّة هي : الرَّجل « شِنْ » sheng والمَرْأة « تان » tan ، وذو الوَجْه المَطْلي « تشين » ching الذي يُمَثِّل شَخْصياتٍ ذاتَ رُجولةٍ فَذَّةٍ كالمُحاربين ورجال العِصابات والوُزراء المُفْعَمين بالحيويَّة والنَّشاط ، وأخيرًا المُهرِّج « تشو » ch'ou . ويعرض هؤلاء المُمثِّلون شَخْصياتٍ نَمَطيَّة مُجَرَّدةَ الطَّابَع لكُلٍّ مِنْها طَريقته الخاصَّة في الحَرَكة والسَّيْر وفي إيماءاته ولازماته اللَّفْظيَّة والصَّوْتيَّة . وليس ثَمَّةَ مُحاولاتٌ لرَسْمِ الشَّخْصيَّات الفَرديَّة إذْ لاحاجة إليها ، بَلْ على العَكْس فإنَّ على المُمَثِّل أنْ يُبيِّن مَهارَته في تَمْثيل السِّمات المثاليَّة «للشَّخْصيَّة النَّمطيَّة» التي يُؤدِّيها بِكُلِّ دِقَّة باتِّباع القَواعِد المَوْضوعة لها . وقد بَقِيَ الرِّجالُ يَقومون مُنْذُ زَمَنٍ بَعيدٍ وإلى عَهْدٍ جِدِّ قَريبٍ بأدْوار النِّساء حتَّى تَخَصَّص بَعْض كِبار مُمَثِّليهم في تأدية أدْوار النِّساء فَحَسْب ، ونالوا شُهْرَتهم بِناءً على ذلك . ويَبْلُغ المُمَثِّل الصِّيني عادةً دَرَجةً عاليةً مِنَ البَراعة بَعْدَ سِنينَ طَويلة يَقْضيها في التَّدْريب الشَّديد الصَّرامة . فهو مِنَ النَّاحية النَّظَرِيَّة لا يَحْتاجُ في أداء دَوْره لِغَيْر مَوْهبته الفَنِّيَّة ، في حين أنَّه من النَّاحية العَمَليَّة يَحْتاجُ لارْتِداء ثِياب بالِغة الإتْقان كما يَخْضع لِتَقْنية التَّنَكُّر « المكيجة » ، وتُعاونُه جُمْلة مِنَ المُساعِدين والموسيقيين ومُلاحِظي خَشَبة المَسْرح ، وجَميعُهم شَخْصياتٌ مَمْحوة الذَّوات يَبْعدون عَنِ الأضْواء ، وَمِنْ ثَمَّ يُعْفَوْن مِنَ الشَّكْلِيَّات التَّقْليديَّة سَواءٌ أكانوا فَوْقَ خَشَبة المَسْرح أوْ وَراءَها .

على أنَّ المُمثِّل مُغَنٍّ قَبْلَ كُلِّ شيء ، فَضْلًا عَنْ أنَّ مَهارَته كَمُهَرِّجٍ ، وَمُمَثِّلٍ إيمائيٍّ لاتَقِلُّ أهَمِّيةً عَنْ قُدْرته الغِنائيَّة ، وتَنْسيق حَرَكاته بِدقَّة مع الإيقاعات الصَّوْتيَّة للغناء والتَّمْثيل الخَطابي declamation* . وتَقَع مَسْئوليَّة العَرْض كُلُّه على عاتِق قائِد الأوركستر الذي تَلْعَب طُبْلَته ومُصَفِّقاته الخَشَبِيَّة دَوْرَ النَّبْضِ في المَسْرحية . وبِهذا يَكونُ الهَدَف الذي يَسْعى إليه المؤلِّف المَسْرحيُّ الصِّيني هو هذا النَّسيج المكوَّن مِنَ الصَّوْت والحَرَكة الذي يتحوَّل مِنْ خِلال الشِّعْر إلى صورةٍ خَياليةٍ رَفيعةٍ ، على حين تأتي العبارات التي تَتَفَوَّه بها الشَّخْصيَّات الفَرديَة ، وحَلُّ العُقْدة المَنْطِقي في المَرْتَبة الثّانويَّة . كما أنَّ تِلْقائيَّة النَّظَّارة في الانْدِماج بِخَيالهم في القِصَّة هي التي تُحدد مُسْتوى العَرْض الأوبرالي « تشين شي » وقِيمته . وتبدو خَشَبة المَسْرح الصِّيني عارِيةً إلَّا مِنْ بِساطٍ مُرَبَّع ، فلَيْسَ ثَمَّة سِتارٌ أمامي يَكْشِفُ عن مَناظِرَ ساعة يَنْفَرِج ، وإنْ يَكُنْ هناك سِتارٌ خَلْفي كثيرُ الألْوانِ والزَّخارِف يعتبر مِلْكًا خاصًّا للممثِّل الرَّئيسيّ ، كما يُعْتَبر مِقْياسًا لمُسْتوى ثَرائه المادِّي . ولايَدْخُل المُمثِّلون إلى المَسْرح إلا مِنَ اليَمين ، ولايَخْرجُونَ مِنْه إلَّا مِنَ اليَسار . ولايَسْتعان في تَمْثيل أعْقَد المَشاهد والمَعارِك البَرِّيَّة والبَحْريَّة وغَزْوِ المُدُن ومُواجَهة العَواصِف والأعاصير وأعْمالِ الإنْقاذ العاجِلة بأكْثر مِنْ مِنْضَدةٍ خَشَبِيَّة عادِيَّة ومَقْعَدَيْن يَظْهَرَيْن قائمين . فإذا وَضَع مُساعِدُ المُمَثِّل مَقْعدًا فوق المِنْضَدة فَمَعْنى ذلك وُجود المُمَثِّل في هُوَّةٍ تُصيبُ بالدُّوار وأنَّه تَقَدَّم لمُساعدته على الخُروج مِنْها . أمَّا إذا وَضَع قِطْعَةَ قُماشٍ بَيْنَ المَقْعَدين فهو يُهَيِّئُ سَريرًا ، على حين يُرْمَز إلى الجَواد بِسَوْطٍ في يَد المُمَثِّل يَتَناوله المُساعِد منه تَعْبيرًا عَنْ أنَّه نَزَلَ عَنْ ظَهْر الجَواد ، كما تُمثِّل الرَّاية السَّوْداء الرِّيح . وأثْناءَ القِتال يَجْتاز المُحارِب المَهْزوم المَسْرح مُغْمَضَ العَيْنَيْن ثُمَّ يَسْقُطُ بَيْنَ ذِراعَي المُساعد الذي يَكونُ في انْتِظاره . وبِمِثْل هذه الحِيَل تَتَفَسَّح الحدود لما يُمْكِنُ تَقْديمه على خَشَبة المَسْرح . ومِنْ ناحيةٍ أُخْرى فهناك تَقاليد شَديدةُ الصَّرامة تُحَدِّد كُلَّ تَفْصيلٍ مِنْ تَفاصيل العَرْض . فَحَرَكات المُمَثِّل مَسْطورةٌ في مُعْجَمٍ مُسْهَبٍ شَديدِ التَّعْقيد يَحْوي مُخْتَلِف الإيماءاتِ التي لايُسمح بالخُروج عَلَيْها والتي يَتحدد لِكُلٍّ منها مَعْناها الدَّقيق ، حتى لَقَدْ حُصِرَت حَرَكاتُ ذِراعَيْ مُمَثِّلِ دَوْرِ المَرْأة « تان » وتَلْويحات أكْمامِهِ وَحْدَها في تِسْعٍ وَثلاثين وَضْعة . وهذه الحَصيلة الرَّمْزيَّة لا غِنى عَنْها في العَرْض المَسْرحيّ الصِّينيّ شأنُها شأن الدِّراما الهِنْديَّة Indian drama* . فالحوار الدِّرامي لا يُحاكي الكَلام المألوف ، وباستثناء المُهَرِّجين المَسْموح لَهُم بالحَديث بِلَهْجةِ أهْلِ بكين العاديَّة تَحْتَشِدُ خُطَبُ المُمثِّلين بِمُصْطَلَحاتِ التَّكْريمِ والإشادة التي تَرْتَفع بِبَلاغَتِها عَنْ مُسْتوى الحَديث العاديّ ، كما يَعْمِد المُمثِّلون إلى التَّنْغيم المُوَقَّع الذي يُطيل بَعْضَ المَقاطِع أو يَرْفَع طَبَقة الصَّوْت أو يُخَفِّضُها في بَعْضِ الانْتِقالات مِمَّا يَجْعَل الكَلِمات غامِضةً غَيْرَ مَفْهومة .

وعلى حين يَتْبَعُ المُمَثِّلون بِدقةِ القَواعِد المَفْروضة عَلَيْهم ، فَقلَّما يَلْتَفِت النَّظَّارة إلى المَسْرحيَّة بِكُلِّ العِناية الواجِبة ، إذ لا تكادُ الثَّرْثَرة واللَّغْو يَتَوقَّفان في قاعةِ التَّمثيل ، كما يَقوم السُّقاة والخَدَم بِتَقديم الشّاي لِمَنْ يَطْلُبُه . وحتى وَقْتٍ قَريبٍ كان مِنَ المألوفِ أنْ يَتَناوَلَ المُمَثِّل شَرابًا مُنْعِشًا قَبْلَ الإقْدام على إنْشاد أغْنيةٍ ذاتِ شَأْن .

وقد بَدَأ أسْلوبُ المَسْرح الأوربِّيّ في غَزْوِ المَسْرح الصِّينيِّ مُنْذ عام ١٩٠٧ عِنْدَما جَرى اقْتِباسُ روايةِ « غادة الكاميليا » ورواية « كوخ العَمّ طوم » للمسرح الصيني . وقد أطْلَق الصِّينيُّون على هذا اللَّوْن الجَديد اسم « الدِّراما الناطِقة » ، ولَمْ تَكُنْ وَقْتَذاك ثَمَّة لُغَةٌ مُتَيسِّرةٌ لإيضاحِ ما تَحْويه مِثْل هذه المَسْرحيَّات ، فَلُغَةُ أهْلِ بكين المحليَّة كانت تُعَدُّ لُغَةً سُوقيَّةً لاتَصْلُح كَي تَكونَ أداةً فَنِّيَّةً ، على حين عُدَّت اللُّغَةُ المكْتوبةُ عسيرةً على أفْهام العامَّة . وعِنْدما عَمِلت الثَّوْرة الأدَبية في عام ١٩١٩ على اسْتِخْدام اللُّغَة المحليَّة في شَتَّى الأغْراض الأدَبية أصْبَح مِنَ المُمْكِنِ انتهاج أسْلوبِ المَسْرح الأوْرُبي ، وصاحَبَ ذلك جُنوحٌ إلى الواقعيَّة الغَرْبيَّة بالمِثْل . وهكذا كان إبسن Ibsen* في الصين كما كان في اليابان هو الذي مَهَّد الطَّريق حَقًّا إلى الدِّراما القَوْميَّة الحَديثة القائِمة على إعادة تَقْييم القِيَم الاجْتِماعيَّة ، فَرَكَنَ المَسْرَح الصِّيني إلى

بالتَّفاصيلِ الدَّقيقة للموضوع المصوَّر ، وإنما يحرصُ كلَّ الحرص على أن يجعل المُشاهِد على صلةٍ بجوهر الموضوع الذي يتناوله بأبسط السُّبل الممكنة ، وهذا باستخدام التَّصوير المباشر بلَمَساتِ الفرشاة brushwork .

والتَّصويرُ الصيني مثيرٌ للذكريات ومؤجِّجٌ للعواطف ، والصُّورةُ المتقنةُ هي التي تُثير في المشاهِد نفسَ المشاعر والانفعالات التي مرَّ بها الفنّانُ عند تصويرها . وليس ثمّة صورةٌ لمنظرٍ طبيعي صيني تُعَدُّ تسجيلًا طِبْقيًّا لأيّ موقعٍ جغرافي ، وإنما هي جمعٌ لمظاهرَ عِدّةٍ وقعت تحت بصر الفنانِ أثناء تَجْواله ، كما أنه ليس ثمّة بُورتريه يحاكي شكلَ صاحبه المحاكاةَ كلَّها ، وإنما هو عادةً تمثيلٌ لجوهرِ الشخصية المصوَّرة . وإن من يحاول البحثَ عن شَبَهٍ للشيء المصوَّر في اللَّوحاتِ الصِّينيَّة — ولاسيما تصاويرُ حِقبةِ أسرة صون — يَغيبُ عنه الهدفُ من تصويرها الَّذي لا يُعْنى في الحقيقةِ بعرضِ شَيءٍ ما بل بتقديمِ جوهرِه .

ويجري التَّصويرُ الصِّينيُّ عادةً في المراسم ، إذ لم يَعْتَد المصوِّرُ الصِّيني أن ينقُل عن الطَّبيعة رأسًا ، بل هو يرسُمُ جملةً من العجالات والدِّراسات إلى أن يكونَ على ثقةٍ من أن فرشاته باتت قادرةً على إنفاذِ رسمٍ ما ينشُدُ ، ومن ثَمّ يشرعُ في رسمِ لَوْحتِه النِّهائيَّة — التي تكونُ من الذّاكرة — في خِفَّةٍ شديدةٍ وسرعةٍ فائقة يتجلّى معها جمالُ التَّصميم والتَّكوين والتناغمُ بين الخطوطِ والألوانِ تجلِّيًا بارزًا . ولم يعتمد المصوِّرُ الصيني على المنظورِ الخطِّيِّ linear perspective* ، وعلى الرغم من هذا فقد كان جدَّ موفقٍ في بعثِ الإحساس في النُّفوس بالمسافات ، وتجلّى هذا في رسمه للمشاهدِ البعيدةِ أكثر ماتكون ضآلةً بعد أن يُجنِّبها التَّفاصيلَ ، كما نجح في تمثيلِ الفراغ بالتقريبِ بين الأشكال التي في أماميةِ اللَّوحةِ ، والمباعدة بين تلك التي في خلفيَّتها فيتراءى للمشاهدِ أنه يُطِلُّ على المشهدِ من علٍ . وبينما كان الشَّكلُ الإنساني في الفنِّ الأوربي المؤمن بالمادِّيَّة هو أقوى الأشكالِ تعبيرًا ، كانت البوذيَّةُ المؤمنةُ بالرُّوحانية وبالخلاصِ من العالَم المادّي وأن الحياةَ الدُّنيويةَ عابرةٌ لاغناءَ فيها وأن الجسدَ ثِقْلٌ على الرُّوح ، لا تَعُدُّ الشكلَ الإنسانيَّ تعبيرًا صادقًا ، وتُعنى بالجوهرِ دونَ العَرَضِ ، ومن هنا تجلّى أثرها في تشكيلِ الفهم

الفارسي أن يكونَ معيارُ تَقْديرِ المُستوى الفنيِّ بمقارنته بالفنِّ الصيني . ولا أدلَّ على أهميَّة العلاقات بيْن الصِّين وفارسَ في مُستهَلِّ القرن ١٥ فيما يتعلَّق بالتَّصْوير من أنَّ شاه رخ Shah-Rukh* ١٣٧٧–١٤٤٧ الابن الرابع لتَيْمورلَنْك أرسَلَ فنانًا مُصوِّرًا هو « غياث الدين » بين مَبْعوثيه من السُّفَراء إلى إمبراطور الصِّين وكلَّفه بتسجيل ما يراه مثيرًا للاهْتِمام خِلال رِحْلته . وامتدّ هذا الاهْتِمام بالتَّصْوير الصِّينيّ إلى المَوْضوعات التي تناولها الأدب مما أسْفَر عن تأثيره الدائِب على التَّصْوير الفارسيّ وكذلك على التَّصْوير المغوليّ الهِنْديّ الذي كان يَقْفو أثَرَهُ . ولقد عدَّد الجُغْرافي ابن الوَرْدي في مُنْتصف القرن ١٥ الفُنون التي تميَّز بها أَهْل الصِّين ومنها : « الخَزَف الصيني والتَّماثيل الصَّغيرة المحفورة وتصْويرهم الرائع ورُسومهم للأشْجار والحَيوانات والطُّيور والأزْهار والفواكه في مُخْتلِف المواقِف والأشْكال حتى لكأنَّها لا يُعْوِزُها غير الرُّوح والنُّطْق » .

ولقد استقى المصوِّرون الفُرسُ هذه الأصولَ الفنيَّة عن الصين وعن البلاد المتاخمة للحُدود الفارسية ، ثم غدت تلك الأصول خصائصَ تميِّز فنونَ التَّصوير لديهم . ومن هذه الملامح المميِّزة هالةُ اللَّهب [انظر halo; nimbus] التي استعاروها من تماثيل بوذا في آسيا الوُسطى والصِّين مثل صورة بوذا الصِّينيّ من القرن التّاسع الجالسِ فوق عرشِ اللُّوتس حاملًا بيُمناه الصاعقةَ «فَاغرا» التي تُعدّ المصدَر الإيقونوغرافيّ للشعلة أو هالة اللَّهب ، ومن تحت عرشه حاميا العقيدة البوذية وهما يحملان هالتين من لهب فوق رأسيهما . (انظر clouds in Moslem miniatures)
(صورة ١٤٩ ، والشكلان ٣٢ ، ٣٨)

Chinese painting **التَّصْويرُ الصِّينيّ**
la peinture chinoise (arts)

ينظر أهلُ الصِّين إلى التَّصوير على أنه أسمى أنواع التَّعبير الفنِّيّ . وقد يبدو لنا التَّصوير الصيني غريبًا شديدَ التَّحوير لأنه لا يلتزم قواعدَ المَنظور perspective* ولايستخدمُ تِقْنةَ الفاتح والدّاكن chiaroscuro* ، فالفنّانُ الصِّيني لا يحرصُ على تسجيلِ الأثر المتغير لضوءِ الشَّمس أو الظِّلال ، ولا يُعنى

مُحاكاته . ومع ذلك ينبغي النَّظر إلى « التشين شي » باعتبارها الإسْهامَ الرَّئيسيَّ للصِّين في تاريخ الدِّراما . (صورة ١٥٠)

Chinese dynasties *dynasties f. chinoises* **الأسْراتُ الحاكِمة في الصِّين** (cul.)

١ . أُسْرةُ هان Han* ٢٠٦ ق . م إلى ٢٢١ م .
٢ . أسْرة تشين Chin ٢٢١–٥٨٩ م .
٣ . أسْرة سيُّنْ Sui* ٥٨٩ — ٦١٨ م .
٤ . أسْرة طان T'ang* ٦١٨–٩٠٦ م .
٥ . الأسَرُ الخَمْس five dynasties* ٩٠٦ — ٩٦٠ م .
٦ . أسرة صُونْ Sung* ٩٦٠–١٢٧٩ م . صُونْ الشماليَّة ٩٦٠–١١٢٧ م . صون الجنوبيَّة ١١٢٧–١٢٧٩ م .
٧ . أسْرة وَنْ Yüan* ١٢٧٩–١٣٦٨ م.
٨ . أسْرة مِينْ Ming* ١٣٦٨–١٦٤٤ م.
٩ . أسْرة تشين Ch'ing* ١٦٤٤ – ١٩١١ م .

Chinese five dynasties *les cinq dynasties chinoises* **الأسْراتُ الصِّينيّة الخَمْس** (cul.) **(٩٠٦ — ٩٦٠ م)**

أعقب سقوطَ أسرةِ طان T'ang* حقبةٌ من الاضطرابات والفوضى استغرقت أربعةً وخمسين عامًا اكتوت فيها الصينُ بسلسلةٍ من الحروب الأهلية وانتشر خلالَها تصويرُ المناظر الطَّبيعيَّة ذاتِ اللَّوْنِ الفرد monochrome* ، وإن تفرَّغ جملةٌ من الفنانين لتصوير الحياةِ اليومية genre* ، كما تخصَّص البعضُ في تصويرِ الطيور والزهور ، وطوَّروا تِقْنةَ تصويرِ الشخوصِ والكائنات فغدت تُرسَمُ بأسلوبِ «التصوير اللاعظمي» boneless painting* بحيث تنمو الأشكالُ بضَرباتِ الفرشاة المباشرة brushwork خالقةً حدودَها من ذاتِها دونَ تأكيدها بخطوطٍ محوّطة .

Chinese influences on Islamic painting *influences chinoises sur la peinture islamique* (arts) **أثَرُ الصِّين على التَّصْوير الإسْلامي .**

مامِنْ شكٍّ في أنَّ ثمَّة انطباعًا عميقًا أحدثه التَّصوير الصِّيني على كبار رُوّاد الفنِّ الإسلاميّ من أهْلِ فارسَ ، إذ جرَت العادة في الأدب

بينما يخلو الموضوعُ المصوَّرُ من فكرةٍ تُثير الوجدانَ . ولهٰذا كان الفنُّ الصِّيني في حقيقةِ الأمرِ فنًّا رمزيًّا لأن كلَّ ماهو مرسومٌ يعكسُ مظهرًا من المظاهرِ الكلِّية التي يدركُها الفنّانُ بالفِطرة ، فاحْتَشَد الفنُّ الصِّيني بالرموزِ ذاتِ الدِّلالات ، وعلى رأسِ هذه الرموز أعوادُ البوص [البامبو bamboo] التي تُشيرُ إلى حكمةِ العلماءِ لجمعها بين الصلابةِ والمرونةِ ولقابليتها للتكيُّف والتَّشكُّل ، إذ يُثبتُ الحكيمُ على رأيه كما يَلينُ لمجادلِه دون أن يتخلَّى عن مُثُلِه ومبادئه . واليشب jade يرمزُ هو الآخرُ للطُّهرِ والنقاءِ وعصيانِه على التَّلف ، ويرمزُ التِّنِّينُ* dragon إلى ما في الإمبراطورِ من خيرٍ ، وطائرُ الكركي لطولِ العمر ، والبطُّ المتآلفُ أزواجًا لوفاءِ الأزواج . وشاع بين الرموزِ المستقاةِ من النَّبات زهرةُ « السَّحْلَب » orchid رمزًا للطُّهرِ والنَّقاء ، وشجرةُ البرقوقِ التي تزدهر حتى أثناءَ تساقطِ الجليد رامزةً للثَّباتِ والاستقرار ، ثم شجرةُ الصَّنَوْبَر ذاتُ العُقَدِ الرامزة لحكْمةِ الشَّيخوخة التي لا تُقهر . وكما اختار الصِّينيُّون من بين النباتات أشجارَ الصَّنَوْبر والبرقوق والخوخ والمشمش اختاروا من بين الطيورِ اللّقلق والبط والكركي والإوزّ ومالكَ الحزين ، وصَوَّروها إما منظامنة على الشجر أو مُحلِّقة في الفضاء . (الصور ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨)

Chinese porcelain *porcelaine f. de Chine*
البُورسلين الصِّيني ، الغَضَار الصِّيني (arts)

نَوْعٌ راقٍ من الخزف ابتكره الصينيون ما بين عامَيْ ٦٠٠ و ٩٠٠ م ونقله عنهم الأوربيون في عام ١٧٠٨ . وقد أطلق الرَّحّالةُ البندقي ماركو بولو الذي زار الصين عام ١٢٧٥ م في عهد الإمبراطور قوبيلاي خان اسمَ porcellana على أنواعِ الأواني الخزفيّةِ الصِّينيّة ، وأغلبُ الظنِّ أنه أطلق هذه التسمية لمشابهةِ طلاءات هذه الأواني لنوعٍ من الأصدافِ البحرية تدعى genus porcellana أُسوةً بأسطحِها اللامعةِ الملوَّنة ، كما أطلق عليه المسلمون اسم «الغضار الصيني» . وتتكونُ عجينةُ البورسلين من مادةِ الكاولين والحجرِ الناريّ اللَّذيْن يُحرقان على درجاتِ الحرارةِ العالية ، ويساعدُ الكاولين على مرونةِ العجينةِ وإعطائها الشَّكلَ المطلوب . ويتميّزُ

القوى برسمِ المناظرِ الطَّبيعيَّة وأعوادِ البامبو والطُّيورِ والزُّهور ، وهو مايُسمَّى « بالمفهوم الطاويّ Taoist* الميتافيزيقي » للتصويرِ الصِّينيّ .

كذلك كان للفنِّ بصفةٍ خاصّةٍ في العصورِ المبكِّرة وظائفُ اجتماعيةٌ وخُلُقيَّةٌ ، إذ تذكرُ المصادرُ الأدبيةُ القديمة كيف كانت الصُّورُ على جدرانِ القصورِ مقصورةً على الأخيارِ من الأباطرةِ والوزراءِ والحكماء والقادة وكذا خصومهم من الأشرار مما يُتَّخَذُ عظةً للأحياء . وعلى نفسِ هذا النَّهجِ الخُلُقيِّ كانت البورتريهاتُ لا تُعنى بملامحِ الأشخاصِ وإنما غايتُها جوهرهم وما يؤدونه من واجباتٍ حيويةٍ في المجتمع ، وهوَ ما يُسمَّى « بالمفهومِ الكونفوشيوسيّ Confucianist الأخلاقيّ » للتصويرِ الصينيّ .

وَهٰكذا كان الفنُّ الدينيُّ في حقيقتِه شيئًا غريبًا على الذَّوق الصِّينيّ ، فلم تكن العقائدُ السَّائدةُ مصدرَ إلهامٍ للأعمالِ الفنِّيَّة العظمى إلا نادرًا ، كما كانت البوذيّةُ الوافدةُ التي أثمرت أعمالًا فنِّيَّةً رائعة عقيدةً أجنبيّةً مستوردة . وكان للصِّلاتِ الإنسانيّةِ دومًا شأنٌ عظيمٌ في الصين حتى غدا ظهورُ جموعٍ من الشُّخوصِ معًا وهم في مجالسِ الدَّرس أو مواقفِ الوداعِ الحارِّ أو لقاءاتِ الرَّسميِّين الذين كانوا يطوِّفون في أنحاءِ البلاد طولًا وعرضًا من الموضوعاتِ الشائعةِ في التَّصويرِ الصِّينيّ . ويكادُ الفنُّ الصِّينيُّ يخلو من موضوعاتِ الحروبِ والعنفِ والموتِ والعُري وضحايا الاستشهاد ، كما أُهمل مشاهدُ الغرامِ ، فنادرًا ما ترى صورَ العاشقين ضمن منظرٍ طبيعيٍّ ، في حين أن المصوِّرَ الذي يُعنى بتصويرِ الأشكالِ الآدمية يقدِّمُ في الغالبِ الأعمِّ صورَ شيوخٍ حكماءَ مستغرقين في التأمُّل ومجتمعين حولَ قِنِّينة خمر . كذلك لم تُرسم الكائناتُ غيرُ الحيَّة جامدةً لانبضَ فيها ، إذ كانوا يحسُّون أن الصُّخورَ والجداولَ تمتلئُ هي الأخرى بالحياةِ وأنها رمزٌ لما وراءها من قُوى خفيّةٍ ، ومن هنا درج الفنُّ الصينيُّ على ألّا يتناول موضوعًا لا يُنهضُ الرُّوحَ ولا يَرْقى بها أو لايكون فيه ما يبعثُ في النَّفسِ سحرًا وفتنةً . كذلك ليس ثمةَ مكانٌ في التقاليدِ الصِّينيّة لفنٍّ يهتمُّ بالشكلِ form* البحتِ دون أن يحتوي على مضمونٍ ، فلا يسيغ الصِّينيُّون عملًا فنيًّا يكونُ الشَّكل فيه جميلًا

الجماليةِ الصينية .

والمعروفُ أن فنَّ الكتابةِ الخطِّيَّة calligraphy والتَّصويرِ الصيني هما من ابتكارِ وزيرِ الإمبراطور الأصفر هوانغ تي Huang Ti (٢٦٠٠ ق.م) . وكانت الكتابةُ الصِّينيّةُ الأولى كتابةً تصويرية pictography* ، وأغلبُ الظنِّ أن التَّصويرَ والكتابةَ كانا في مبدإِ الأمرِ شيئًا واحدًا ، فقد ظهرت أولى الكتاباتِ الصِّينيّة حوالى عامِ ٢٠٠٠ ق . م أو ١٨٠٠ ق.م ، وكلما أخذت الكتابةُ التَّصويريّةُ في النزوعِ نحوَ التَّحويرِ والتَّجريد نحا التَّصويرُ هٰذا المنْحَى نفسَه ودليلُ ذٰلك أنَّ الصينيين استخدموا نفسَ الأدواتِ في الكتابةِ والتَّصوير . وحتى اليوم يُعَدُّ فنُّ الكتابةِ التصويريةِ فنًّا جليلًا يلي التَّصويرَ مباشرةً في الأهمِّيَّة . ولقد كان للقيمِ الجماليةِ التي يتضمنُها التَّصويرُ والكتابةُ التَّصويريّة أثرها الكبيرُ على غيرها من الفنونِ سواءٌ تجلت في الصِّيَغِ الزُّخرفيةِ التي تزين أدواتِ الطُّقوسِ الدِّينيّة البرونزيّة أو في تمثيلِ انسيابِ الثيابِ على أسطحِ المنحوتاتِ البوذيّة أو في زخارفِ الأواني المطليّة باللَّك lacquer* أو الخزفياتِ أو الميناء المحجَّزة cloisonné enamel* ، فحركةُ الخطِّ الإيقاعية التي تجاري حركةَ يدِ الفنان فيها جميعًا هي التي تحدِّدُ الشكلَ form* ، وهي التي تُضفي على الفنِّ الصيني عامّةً ما يتمتَّعُ به من اتِّساقٍ ووَحْدةٍ . ولقد اقتضى هذا الحِسُّ بالانسجام في العصورِ الموغلةِ في القدمِ الإذعانَ لمشيئةِ السماء وذلك بإقامةِ الشعائرِ وتقديم القرابين ، فكانت هذه الأهدافُ هي التي تُملي على الفنِّ خُطواته ، وكان من ذلك صنعُ أوعيةِ العصرِ العتيقِ البرونزيّة التي كانت تُقدَّمُ فيها القرابينُ إلى السماءِ وإلى أرواحِ الأسلافِ الذين كان الصِّينيُّون يعتقدون في أن إليهم تصريفَ أمورِ حياتهم .

ولقد آمن المجتمعُ الصِّيني الذي كان مجتمعًا زراعيًّا أصيلًا بحاجةِ الإنسانِ إلى إدراكِ كُنهِ الطَّبيعةِ من حوله ومعايشتِها في انسجامٍ ، فعالَمُ الطَّبيعةِ هو المظهرُ المرئيُّ الدالُّ على قدرةِ الخالقِ المتمثِّلةِ في الإنجابِ بين ذكرٍ وأنثى . وعلى مرِّ الأيَّام تحوَّل الفنُّ الصِّيني من صُنعِ أواني القرابين لاسترضاءِ القُوى السَّماويّة إلى التعبيرِ عما يخالجُ الإنسانَ من إحساسٍ بهذه

البورسلين الصيني بأربع خصائص هي بياض العجينة وصلابة الأواني ، وشفافيتها مع رقتها ، وقابليتها للرنين .

وقد مرَّ البورسلين الصيني بالمراحل التالية :

١ . عصرُ أسرة طان T'ang* ٦١٨–٩٠٦ م الذي قدّم نوعين من الأواني أولهما رقيق شفّاف تشوبُ طلاءهُ الزجاجيّ زرقةٌ خفيفةٌ ويُسمّى ين تشين ying ching ، وتُجمَّل أوانيه بزخارف محفورةٍ أو محزوزةٍ ، وينفردُ النوعُ الثاني المسمى تِنْ ting بالزخارف النباتيةِ المحزوزةِ تحت الطلاءِ الزجاجي وبقطراتٍ من الطلاءِ الزجاجي تنحصر في أسفلِ ظاهرِ الأواني تُشبهُ قطراتِ الدُّموع . وتنفردُ أواني أسرةِ طان من البورسلين بصفةٍ عامّةٍ بأشكالها المتميزة وطلاءاتها الزجاجيةِ الرقيقة ، وحلَقاتِ الارتكاز المنخفضةِ للأواني ، بينما ترتكزُ بعضُ الأواني الأخرى على كعوبها مباشرةً دونَ هذه الحلَقات .

٢ . عصر أسرةِ صُونْ Sung* ٩٠٦ – ١٢٨٠ م . استمرت أواني طان بعجينةٍ شفافةٍ برتقاليةِ اللون معتمةٍ في أجزائها السميكةِ ، وإن ظلت أواني طان البيضاءُ هي أجودَ الأنواع حيث تتدفَّق قَطَراتُ الدموع على ظاهرِ السّلاطين خاصّةً التي كانت تُلبَّسُ عادةً بشَريطٍ من النُّحاسِ أو الفِضّةِ . وأغلبُ زخارفِ آنيةِ طان نباتيةٌ مزهرةٌ وأجملُها ذاتُ زخارفَ محفورةٍ أو محزوزةٍ ، وأقلُّها شأنًا ذاتُ زخارفَ مُنفَّذةٍ بالقَالَبِ mould* . وظهرت أنواعٌ أخرى من الأواني في عهدِ أسرةِ صُونْ منها أواني شُنْ chun بمقاطعة هونان ، تجلّت في سلطانياتٍ نصفِ كرويّةٍ ومزهرياتٍ وحواملَ في ألوانٍ بديعةٍ زماديةٍ ولازورديةٍ ذاتِ ظلالٍ مختلفةٍ وبعضُها منقوطٌ ببقعٍ مرشوشةٍ بلَوْنٍ قِرمزيٍّ أو أرجوانيٍّ ، وطلاؤها الزّجاجي سميكٌ تنتجُ عنه فقاقيعُ دقيقةٌ وتشقُّقاتٌ peeling* تُضفي على الآنيةِ مزيدًا من الجمالِ ، وتحمل المزهرياتُ أرقامًا من ١ إلى ١٠ للإشارةِ إلى أحجامها . وثمّةَ نوعٌ آخرُ هو أواني تشين باو [وكلمةُ باو معناها آنيةٌ بالصّينيّة] صُنِعت منها سلاطينُ لشربِ الشّاي شُغِفَ بها اليابانيون وحاكوها ، وعجينتُها من الفخّارِ الزّلطيّ stoneware ولونُها شديدُ الدُّكنةِ وطلاؤها الزجاجي سميكٌ بدرجةٍ غير عاديّة . وألوانُ الطّلاءِ سوداءُ مرقّشةٌ ومعرّقةٌ streaked بلونٍ فضيٍّ وُزّعت وَفْقَ نَسَقٍ معينٍ وأُطلق عليها اسمُ طِلاءِ بُقعِ الزّيتِ oil spot glaze . ولقد وصلت صناعة البورسلين في عهد أسرةِ صُونْ إلى ذِرْوَةِ مجدها ، وينفردُ جمال هذه الأواني بما في أشكالها من تناسب أتخاذ وتناسق لافت ، وبما في ألوان طلاءاتها الزجاجية من روعة ، وبارتفاع قواعدها وحلقاتِ ارتكازها ، وبسُمْك طبقة الطلاء الزجاجي المتركز قرب هذه القواعد .

٣ . عصر أسرة وِنْ Yüan* ١٢٨٠ — ١٣٦٨ م . ونعد أواني هذا العصر مرحلةً انتقاليةً بين أواني أسرة صون وأسرة مين . وقد ساعدت زيادةُ الاتصال بالشرق الأدنى والغرب في عهد المغول على نقل هذه الأواني وتوزيعها تجاريًّا على نطاقٍ واسعٍ .

وتتميزُ أواني عصر أسرة وِنْ ببداية استعمالِ اللّونِ الأزرق الذي أسمته المراجع الصّينيّةُ الأزرقَ المُحمّديّ Mohammadan blue وهو الأزرقُ الكوبلت ، ربما إشارةً إلى مصادرَ إيرانيةٍ لهذا اللّونِ الذي كان يُجلبُ وقتذاك في أغلبِ الظن من بلوخستان أو سومطرة قبل أن يُجلَبَ من منطقةِ يونان في أقصى جنوب غربي الصين في فترةٍ لاحقةٍ من عهدِ أسرة مين .

٤ . عصرُ أسرةِ مِين Ming* ١٣٦٨ — ١٦٤٣ م . احتلت مدينةُ تشن تي شن Ching te Chên في عهد هذه الأسرة المركز الأوّل في إنتاجِ البورسلين والسّلادون celadon* ، وتتألّف أكبرُ مجموعةٍ من أواني مين من البورسلين الأزرق والأبيض والمتعدّد الألوان . وتتدرّجُ هذه الأواني في مستوياتها من تحف القصر الملكيةِ الأنيقةِ الصُّنع إلى الأواني الخشنة نوعًا ، والتي كانت تُصدَّرُ بالبرِّ والبحر إلى آسيا وأوربا . واشتهرت أواني البورسلين في عهدِ أسرة مين باستخدام الزّخرفةِ بالأزرق الكوبلت والأحمرِ المشتقّ من النُّحاسِ تحتَ الطِّلاءِ الزجاجيّ . كذلك رُسِمت الزخارفُ بألوانٍ متعدّدةٍ تحت الطّلاء الزجاجيّ وبمِيناء متعددةِ الألوانِ فوق الطّلاءِ الزجاجيّ الأبيض . وتُسمّى المجموعةُ الأولى من هذه الأواني ذاتِ الزَّخارفِ المتعدِّدةِ الألوان « بالبورسلين الثلاثيّ الألوان » ، وتختارُ هذه الألوانُ من بين الأزرقِ البنفسجيّ الغامقِ والفيروزيّ والمشمشيّ المائلِ إلى القِرمزيّ والأصفرِ والأخضرِ والأبيضِ غيرِ النّاصع . وتُسمّى المجموعةُ الثانيةُ « بالبورسلين الخماسيّ الألوان » ، وتُختارُ ألوانُه من بين الأخضر بدرجاته والأصفرِ والأحمرِ والأسودِ المركّب والأخضرِ الفيروزيّ عوضًا عن المِيناء الزرقاء . كذلك استمرّت الزّخارفُ البارزةُ بالحفرِ ، كما تطوّر أسلوبُ الزّخرفةِ المفرّغةِ بالتخريم .

وبرز مركزٌ آخرُ لصناعة البورسلين في الفترةِ اللّاحقةِ من عهدِ أسرة مينْ إلى جوار تشن تي شن بمقاطعة فوكين ، ويمتازُ البورسلينِ المُنتَجُ في هذا المركزِ باللّونِ الأبيض الحليبيّ الذي أُطلِق عليه الفرنسيون اسمَ blanc de Chine . كذلك اشتهر هذا المركزُ بإنتاج تماثيلِ الآلهةِ والحكماء والشخصيّاتِ الهامّةِ التي يظهرُ قليلٌ منها بأزياء أوربيةٍ — وهذه ترجعُ إلى القرنِ الثامنَ عشرَ — والفواريرِ والصُّحونِ وأدواتِ الكتابةِ وكؤوسِ الشراب . (الصور ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢أ ، ١٦٢ب ، ١٦٣أ)

Chinese six canons (of painting) (Liu Fa)

les six canons de la peinture chinoise (arts)

قوانينُ التّصويرِ الصّينيّ السّتّة

مع دخول البوذيّة Buddhism* إلى الصّين وافدةً من الهند في القرن الأوّل الميلاديّ تسلّلت إلى الفنّ الصّينيّ بعضُ العناصر الفنّيّة من أواسط آسيا بل ومن إيران . وكان أحدُ المُصوِّرين الأوائلِ الذي كرَّس جُهودَه لنشر الموضوعاتِ البوذية هو « كُوكْي تشن » Kuk' ai-chin الذي قيل إنّه غشّى جُدْران المعابدِ بلوْحاتٍ مُصوَّرةٍ بالغةِ الواقعيّة ، وكانت مناظرُه الطّبيعيّةُ بين أقدَم مُصوَّرات المناظرِ الطّبيعيّة التي أشار إليها مُؤرّخو الفنّ الصّينيّ .

ومِنْ بَيْن أعْظَم المُصوِّرين البوذيّين كان « شي هو » Hsieh Ho الذي وَضَع القوانين السّتّةَ الشّهيرة للتّصْوير الصّيني التي لاتزال مِعْيار النّقد الفنّي حتى الآن وهي :

١ . الحَيَويّةُ الإيقاعيةُ ، أو الإيقاعُ الرُّوحاني .

٢ . فَنُّ تَصْوير عِظام الجَسَد أو بِنْيَتِه التشريحية عَنْ طريق لَمَساتِ الفُرشاة .

٣ . تَصْوير الأشْكال بِحَيْثُ تتجاوبُ مَعَ

غير أن عُمقَ الجرح كان أخطر من أن يجدي معه علاجٌ ، وكانت آلامُه فوق كلِّ احتمالٍ حتى إنه التمس من الإله جوبيتر [زيوس] أن يحرمَه من الخُلود حتى يُخلِّصه من هذا العذاب وأن يمنح بروميثيوس Prometheus* الخلود بدیلًا عنه ، فاستجاب له كبيرُ الآلهة وضمّه إلى مجموعاتِ النُّجوم تحت اسم كوكبة « القوس والرّامي » Sagittarius .

chisel *ciseau m.* (arts) **إزْميل**

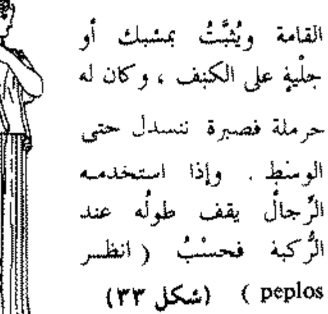
أداةٌ فولاذيةٌ لطَرْقِ الصفائحِ المعدنيَّة .

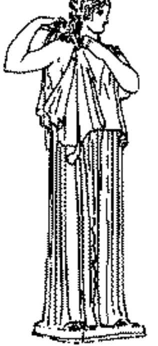
(انظر burin)

chiton **خِيتون**

chiton m. (arts & cul.)

رداءٌ أساسيٌّ يكونُ عادةً من الكتّان وقد يكونُ من الصُّوف ، ذو طيّاتٍ طُولية رقيقة ، كانت ترتديه النِّساء اليونانيات على امتداد





القامة ويُثبَّتُ بمشبك أو حِلْيةٍ على الكتف ، وكان له حرملة قصيرة تنسدل حتى الوسَط . وإذا استخدمه الرِّجالُ يقف طولُه عند الرُّكبة فحسْبُ (انظر peplos) **(شكل ٣٣)**

chlamys *chlamyde f.* **خلاميس**

(arts & cul.)

مِعْطفٌ قصيرٌ من قطعةِ قُماشٍ مستطيلةٍ من الصُّوف يُثبَّتُ بمشبك fibula* فوق



الكتِفِ اليُمنى عادةً . وكان يرتديه فرسانُ الإغريق والفِتيانُ الرِّياضيُّون والشّباب بخاصةٍ ، وكذا الأمازونات Amazones * ومنذُ عهد الإسكندر الأكبر صار هذا الزّيُّ عباءةً ملكيَّةً . **(شكل ٣٤)**

The Choicest Maxims and Best Sayings of al-Mubashshir *Maximes choisies et meilleures sentences d'al-Mubashshir* (arts) **كتاب « مُختارُ الحِكَم ومحاسِن الكَلِم »**

لأبي الوفاء مُبَشِّر بْن فاتِك المُسْتَنْصِريّ

الخزف ceramics والأثاثِ وورق الحائط wall paper والتّنسيق الداخليّ interior decoration في فرنسا وهولندا وألمانيا وبريطانيا ، على حين كان هذا الفنُّ جزءًا لايتجزأُ من مقوِّماتِ تصوير زخارِفِ طراز الروكوكو rococo* .

Chirico, Giorgio de (arts) **كيريكو ، جيُوزجيو دي (١٨٨٨-١٩٧٨)**

مصوِّرٌ إيطاليٌّ درس الفنَّ في أثينا وميونخ ، وأنجز في باريس بين عامَيْ ١٩١١ و ١٩١٥ صُورًا رمزيةً للعصرِ الكلاسيكيِّ في كلٍّ من اليونان وإيطاليا تمخَّض خيالُه فيها عن ظلالٍ طويلةٍ وعن جنَباتٍ جديدة في تصويرِ المنظور ، وعن إقحام عناصرَ دخيلةٍ مثل قاطراتِ السِّكك الحديديّة أو مداخنِ المصانعِ . وابتدعَ في عام ١٩١٧ ما يُطلَقُ عليه اسمُ « التّصويرِ الميتافيزيقيّ » metaphysical painting الذي اكتسبت فيه الأشكالُ الهندسيةُ نبضًا جديدًا وشاعريةً دافقةً . وبعد الحربِ العالميةِ الثّانية استهجن الفنَّ الحديث برُمَّتِه ، ومع ذلك فهو بابتكارِه عالَمَ الأحلامِ السّحريَّ يكونُ هو الرائدَ المُسْرهِص بالسورياليةِ وأحدَ أعظمِ الفنّانين الخياليين في عصرِه . (صورة ١٦٣ب)

Chiron **خيرون [القنطور]**

Chiron (myth.)

مخلوقٌ خرافيٌّ مركّبٌ من رأسِ آدميٍّ وجذعٍ وجسدِ جوادٍ ، أنجبته فيليرا Philyra* من الإله كرونوس [ساتورن] ، حين أحالَ نفسَهُ جوادًا كي يُفلِتَ من مُساءلاتِ زوجتِه ربّا Rhea* . واشتُهر خيرون بعلمِه الغزير بالموسيقى والرِّماية والطِّبِّ الذي لقِنه على يد أبولّو . وقد علّم البشرَ استخدامَ الأعشابِ الطبِّيّة ، كما أشرف على تعليم أعظمِ أبطالِ عصرِه « الفنون المتحضِّرة » ، مثل أخيل Achilles* وثيسيوس Theseus* وبيليوس Peleus وإسكليبيوس Aesculapius* وأينياس Aeneas* وجاسون Jason* وهرقل Hercules* وغيرهم . أُصيبت ركبتُه بجرحٍ من أحدِ السِّهامِ المسمومة التي كان هرقل يُطلِقها أثناء مطاردته لفصيلةِ القنطوري ، وحين اكتشف هرقل ذلك هبّ لمساعدته ،

الأشكالِ الموجودةِ في الطّبيعة .

٤ . التّوزيعِ المُناسِب للألوان .

٥ . تنسيق العناصر وترتيبها أو تجميعها وَفْقًا لمَراتبِ أهمِّيَّةِ الأشْياء في الكَوْن .

٦ . نقْلِ النّماذجِ الكلاسيكيَّةِ عَنِ الأسْلاف .

Ch'ing dynasty *dynastie f. Ch'ing* (cul.) **أُسْرةُ تشين (١٦٦٤-١٩١١)**

ما كاد الضّعْفُ يَدِبُّ في أسرةِ مين حتى انتهز المانتشوا Manchu في الشّمال الفرصة فقضَوا عليها في عام ١٦٤٤ وأبقوا على بكين عاصمةً لهم . ورغمَ انشغالِ أباطرةِ الأسرةِ زمنًا طويلًا في إخمادِ حركاتِ التمردِ في البلادِ استمرَّ الفنّانون الصّينيُّون يزاولون تصوير لَوْحاتِهم .

وكان الفنّانون العظامُ المقرَّبون إلى البلاطِ هم من يُدْعَوْن مجموعة الأربعة وانغ four Wangs ، وكانوا من فئة مدرسةِ الأدباء literati [وِنْ تِشن Wên Jên] الّذين برعوا في تصوير المناظر الطبيعية .

وفي عهدِ الإمبراطور تشيان لُون Ch'ien Lung أفاد الكثيرُ من الفنانين من حسن رعايتِه ، وإذ كان مولعًا بأسلوبِ التصوير الأوربي شجّع مصوري بلاطِه على محاكاته فدعا إلى بلاطِه الفنّانين اليسوعيّين كاستيليوني Castiglione وأتيريت Attiret . وقد وُفِّق بعضُ المصوِّرين الصينيين إلى ابتكارِ أسلوبٍ يجمعُ بين الشرقِ والغرب ، غير أن التأثير الأوربي أدى إلى اضمحلال التصوير الصينيّ . ومنذ القرنِ التاسعَ عشرَ استمر الصراعُ بين التّقاليدِ الغربيةِ والصّينيّة ، لا في ميدانِ التّصوير وحده ، بل في سائرِ المجالاتِ الثّقافية .

chinoiserie (Fr.) *f.* (arts) **مُحاكاةُ الزَّخارِفِ الصِّينيّة**

كلمةٌ فرنسيّةُ الأصل يُقْصَدُ بها الفنُّ الذي ابتدعه الأوربيُّون يُحاكون به الصِّيَغَ الفنّيةَ الصينية ، ويرجعُ نشأتُه إلى القرن ١٧ إلى أن ازدهر مع عام ١٧٥٠ . وكان مما ساعد على ازدهارِه انتعاشُ التّجارةِ بين أوربا والشرق الأقصى وما كان يحملُه الوافدون من الصين من نماذجَ من اللَّكّ laquer* والصِّيني porcelain والمنسوجات إلى غير ذلك . وكان أكثر ما شاع هذا الفنُّ الّذي يحاكي الصيغَ الزخرفيةَ الصِّينيَّة في فنون

الذي كان يُعنى بالموضوعات الفلسفية والتاريخية والطِّبِّيَّة في القَرْن ١١ ، ويَضُمُّ ١٤ مُنمنَمةً مِنَ المَوْضوعات التصويرية البيزنْطِيَّة التي خَضَعت للأسْلوبِ الإسْلامي العَرَبي .

وهو ليس تَرْجمةً لكِتابٍ يونانيٍّ بل هو يَسْتَمِدُّ مادَّتَه مِنْ حِياة بَعْضِ حُكَماء الإغْريق القُدَماء وأعْمالهم أمْثالِ هوميروس وصولون وأبقراط وسُقراط وأرِسْطو وفيثاغورس وغالينوس وغيرهم ، واعْتَمَد أساسًا على مصادِرَ يونانيَّة ، وتُوجَد إحْدى نُسَخِهِ بمُتْحف سراي طوب قابو بإسْتَنْبول . وتدور مُنَمْنَمات هذا المَخْطوطِ ذاتِ الأسلوبِ العَرَبي حَوْل مَوْضوعٍ رئيسيٍّ هو صورة الحَكيمِ اليونانيِّ يُلْقي دَرْسًا على مَجْموعةٍ من الطَّلَبة الجالسين تجاهَه . وأحيانًا نَجِدُ الأسْتاذَ وهو يُلْقي نَظْرةً على كِتابٍ أو يَتَطلَّع إلى مِقياسِ أبْعاد النُّجوم « الأسْطُرْلاب » أو مُمْسِكًا بيَدِه إحْدى الآلات على غِرار المخْطوطات البيزنْطِيَّة .

choir — **قاعَةُ المُرَتِّلين**

chœur m. (arch.)

المكانُ المُخصَّص في الكنيسة لتَرْتيل الطُّقوس الدينية ، ويُطْلَق هذا المصطلحُ أيضًا على جَوْقةِ الإنْشاد الكَنَسيَّة . (شكل ٦)

choju giga — **تشُوجُو غيغا**

(arts)

رسوم كاريكاتوريةَ عند اليابانيين للطَّير والحيوان يُسْخَر فيها بأفعال الإنسان . وكلمة تشو باليابانية تعني الطَّيْر ، كما تعني كلمةُ جو الحيوانَ ، وكلمة غيغا التَّصويرَ .

(صورة ١٥٩)

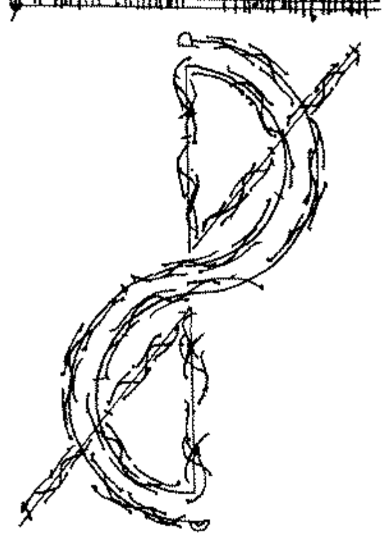
Chopin, Frédéric — **شوبان ، فردريك**

(mus.) **(١٨١٠-١٨٤٩)**

مؤلِّف موسيقى وعازِف پيانو بولنديّ تجري في عروقِهِ دماءٌ فرنسيَّةٌ ، درس الموسيقى في وارسو ثم استقرَّ في باريس . وكان شوبان كسائر مَهَرةِ العازفين على البيانو في عصره قد كرَّسَ ما جادَتْ به قريحتُه من نَفَحاتِ الابتكار الموسيقيِّ لهذه الآلةِ ، لكنَّه امْتازَ عنهم بفتْحِهِ آفاقًا جديدةً واسعةَ المدى ، وابتكارِه لغةً فنية جديدةً للبيانو أبرز فيها إمكانياتٍ لاحصر لها في التعبيرِ الموسيقي بهذه الآلةِ . ولاتتقيد أغلبُ مؤلَّفاتِه بخُطَّةٍ بنائيةٍ محدَّدةٍ بل تَميلُ إلى المرونةِ والحريةِ في بنائِها ، ويخضع الإطارُ البنائيُّ فيها في غالِبِه للمضمونِ الموسيقي حتى يطلق شوبان العنانَ للإمكانات الموسيقية لإيضاح المعاني التي يقصدها ، وإذ كان هذا الأمرُ يسيرَ التحقيقِ في الصُّوَرِ الموسيقيَّة القصيرة ، فقد جاءتْ معظمُ مؤلَّفاتِه للبيانو قصيرةً . ولم يكتب غيرَ عددٍ قليلٍ من المؤلَّفاتِ ذاتِ الحدود البنائيَّة الضَّخمةِ ، وتطغى على جميع مقطوعاته سماتُه الأسلوبيَّةُ العامَّةُ وهي الميلوديَّة الناعمة المشتملةُ على الزَّخارف على نحو يماثل الغِناءَ الأوبرالِيَّ الإيطاليَّ الاستعراضيَّ [الغناء الرخيم bel canto*] لكنها مع ذلك زخارفُ تدخل في جذور الميلوديَّة بحيث تتمِّمُ معناها وليس لمجرَّدِ الاستعراضِ الفنيِّ الَّذي يتيح لعازف البيانو أن يُبرزَ مهارتَهُ الفنيَّة في الأداء فحَسْبُ ، كما تبلغ مبتكراتُه الهارمونيَّة من المرونةِ درجةً تناسِبُ أدقَّ ظلالِ التَّعبيرِ الموسيقيِّ .

وقد قدّم شوبان ٣ صوناتات للبيانو (تتضمَّن الثانية منها مارشًا جنائزيًّا) ، وصوناته للبيانو والتشيللو ، و ٢٥ مقدمة preludes* و ٢٧ دراسة studies ، و ١٤ فالسًا waltz ، و ١٠ پولونيات polonaises ، و ٥٥ مازوركا mazurka* تأثَّر فيها بالموسيقى الشَّعبيَّة البولنديَّة ، و ٤ بالآد ballades ، و ٢ كونشيرتو للبيانو ، و ١٩ ليلية nocturne* كانت بمنزلة سبحات خياله وحيدًا مع أشجانه مما يجعلُ طابَعَ الحزنِ الهادئ والخيالِ الشّاعريِّ يغلب عليها جميعًا .

ومن العَبَثِ محاولةُ تلمُّس أوصاف معيَّنة لأيٍّ منها ، فهي جميعًا ذاتُ طابَعٍ عامٍّ يعكِسُ تهويماتِهِ الشّاعرية ، تستوي في ذلك أشجانُه الغراميةُ أو شعورُه برهبةِ الموتِ أو حنينه إلى وطنه . ولهذا ينبغي النظرُ إلى الليليات على أنها خواطر سانحةٌ وردت على قريحة مؤلِّفٍ في لَحظاتٍ متفرقةٍ واستُوْلَت عليهِ أثناءَ إبداعِهِ .



صفحة من مبحث عن فن تصميم الرقصات «كوريوغرافي» للوي پيكور (١٦٥١) .

(شكل ٣٥)

chorale prelude — **مُقدِّمةٌ كُورالِيَة**

choral m. (mus.)

مقطوعةٌ للموسيقى الآليةِ ، عادةً لآلةِ الأُرْغُنِ أساسُها أنشودةٌ بروتستانتية [لوثرية] لصوتٍ واحِدٍ . (انظر Bach)

chord — **تآلُف مُوسِيقِي**

accord m. (mus.)

مَجْموعة نَغَماتٍ تُؤدَّى في وَقْتٍ واحِدٍ وتُكوِّن مع بعضِها إمَّا نوعًا من التَّجانُس concord أو التَّنافُر discord* .

choreographer — **مُصَمِّمُ الرَّقَصات**

chorégraphe m. (blt.)

هو مؤلِّف رَقصاتِ الباليه وخطواته ، والمصْطَلَح مُشتقٌّ من كلِمَتَي خوروس اليونانية khoros بمعنى رَقْص ، وغرافو grapho بمعنى كِتابة . (انظر choreography)

choreography — **فنُّ الكُورْيُوغرافِي**

chorégraphie f. (blt.)

اصْطِلاح استُخْدِم في القَرْن ١٨ للتَّعْبير عَنْ فَنِّ تَدْوين الرَّقْص ، وينْسَحِب هذا الوَصْفُ الآن على المَعْنى الشّامِل لأنواع الرَّقْص والباليه تَصْميمًا وإخراجًا وأداءً .

(شكل ٣٥)

chorephacus — **قائِدُ الكُورُوس، كُوريفاكُوس**

(Gk.) (drama)

قائِدُ جَوْقةِ الإنْشادِ بالمَسْرحِ اليونانيِّ ، وهو الذي يُجيبُ عَنِ الأسْئلة التي يُوجِّهها إليْه الكورُوس خِلال التَّمْثيل .

« خرستوس » chréstos التي تعني « ميمون الطالع » أو « مُبَشِّرًا بالخير » وهي التي اتَّخذها الإمبراطور قسطنطين رَمْزًا يُوضَعُ على ألوية جُيوش الرُّومان حتى قبل أن يتنصَّر ، وهو ما نلاحظُهُ أيضًا في بَعْض المَسْكوكات الخاصَّة بعَهْده قَبْل تنصُّره .

Christ at the Whipping Post *La Flagellation du Christ* (arts & rel.) **المَسيحُ على سارِيَةِ الجَلْد**

صُورةٌ تُمَثِّل المَسيحَ مَشدودًا إلى ساريةٍ لِيُجْلَدَ قَبْلَ صَلْبِهِ كما كان مَألوفًا عِنْد الرُّومان .
(انظر The Scourging of Christ)

Christ Driving the Merchants from the Temple *Les Marchands Chassés du Temple* (rel. & arts) **المَسيحُ يَطْرُدُ الصَّيارِفَة مِنَ الهَيْكَل ، تَطْهيرُ الهَيْكَل**

حينَ صَعِدَ يَسوع إلى أورْشَليم قَبْل عيد فِصْح اليهود وَجَد التُّجّار والصَّيارِفة في الهيكل يبيعونَ غَنَمًا وبَقَرًا وحَمامًا ، والصَّيارِفة جُلوسًا ، جَدَل سَوْطًا مِنْ حِبالٍ وطارَدَ بِهِ جَميعَ مَنْ بالهَيْكَلِ مِنَ النَّاس والماشِية ، وقَلَبَ مَوائِدَ الصَّيارِفة فانْتَثَرت دَراهِمهم ، وقالَ لِباعةِ الحَمام : « أخْرُجوا مِنْ هنا ولاتجعلوا بَيْت أبي للتِّجارة » [يوحنا ٢ :١٣] . ومن أبدع اللَّوْحات التي تُصَوِّر هذه الواقعة تلك التي صَوَّرها الفَنّانُ إلغريكو والمَحْفوظة بالنّاشونال غالبري بلندن . (صورة ١٦٤)

Christian iconoclasm and Islamic prohibition *iconoclasme m. chrétien et interdiction islamique* (arts)

الصِّلَةُ بينَ حَرَكةِ تَحْطيمِ الصُّوَرِ المُقَدَّسة المَسيحيّة والتَّحريم في الإسْلام

ذَهَب بَعْض المؤرِّخين إلى أنَّ الموقف الإسْلامي المُعادي لفُنون التَّصْوير قد ظَهر أثَرًا مِنْ آثار حَرَكة تَحْطيم الصُّوَر المقدَّسة iconoclasm* التي بَدَأت في العالَم المَسيحي الشَّرقي عام ٧٢٦ م ، بينما ذَهَب آخرون إلى أنَّ هذه الحَرَكة قد جاءت متأثِّرةً بتحريم الإسْلام للتَّصْوير . ومَهما يَكُنْ من أمْرِ تأثُّر أحَدِ هذَيْن الموْقِفَيْن بالآخَر ، فلَيْس ثَمَّةَ قَرابةٌ بين هاتَيْن الحركَتَيْن ، إذْ على حين كانت

Chou dynasty *dynastie f. Chou* (cul.)
أُسْرَةُ تْشو (١٢٠٧-٢٥٦ ق.م)

كانتْ أولى مُنْجزاتِ الفَنِّ الصِّيني أوْعِيةً برونزيَّة تُستَخْدَم في الشَّعائِر الدِّينية تَلْتَصِق على جوانبها أحْيانًا أقْنعةٌ سِحْرِيَّة على شَكْل طائِرٍ أو حيوانٍ رجاءَ مَنْحِهِ الحِمايـة لأرْواح أصْحابِها . وقد وَجَد صانِعو هذه التحف البرونزيَّة الرَّعابة مِنْ أُسْرةِ تشو التي جَعَلَت فَنَّهم يَرِفُّ بالحَيويَّة ويَستخدم أشْكالَ الحيوانات المُنْقَضَّة الواثِبة مِثْل فَنِّ السّكوذيِّين Scythians* ، غير أن الزمن لم يَحْفظ لنا أيَّ لَوْحةٍ مُصوَّرة من تِلْك المَرْحلة المُبكِّرة .

chrism *chrisme m.* (rel.)

١ . المَسْحةُ المُقَدَّسةُ ، المَيْرون

زيتٌ مقدَّس مدشَّن يُمْسح به على المُعَمَّد بعد التَّعميد الذي به تُطْرَدُ الرُّوحُ النَّجسة إذا صَحَّ أنَّها مَوْجودةٌ . والهَدَف من المَسْحة المُقَدَّسة هو سَدُّ المنافِذ التي تَنفُذُ منها الشَّياطينُ والأرواحُ النَّجسة إلى جِسْم الإنسان . وجاء في إنجيل [متَّى ١٢ : ٤٣-٤٥] أنَّ الأرْواح النَّجسة إذا خرجت من الإنسان بَعْد التَّعميد اضْطَربت في الوُجود فلا تَجِدُ لها مُسْتَقَرًّا فتتمنَّى لو عادت مَرَّةً أخرى إلى حيث كانت ، فإذا هي طَوَّفَتْ بالجَسَدِ مَرَّةً أخرى ووجدته « فارِغًا مَكْنوسًا مُزَيَّنًا » عادت فأتت بأرْواحٍ سَبْعَةٍ أُخْرى أعْتى شَرًّا فتَحُلُّ في جِسْم الإنسان . من أجْل هذا كانت المَسْحةُ المقدَّسة التي تَجيءُ تاليةً للتَّعْميد لطَرْد هذه الأرْواحِ النَّجِسة من جِسْم الإنسان . وبَيْنَما يقوم القَساوِسةُ والكَهنة بالتَّعميد وبالمَسْحة المُقَدَّسة فإن تَدْشينَ الزَّيْت المُقَدَّس « المَيْرون » يكون على أيْدي البَطارِكة والأساقِفة وَحْدهم .

٢ . طُغْراءُ أو طُرَّةُ المَسيح ، العَلامة الرّامِزة لِلْمَسيح

وهي طُرَّةٌ مكوَّنةٌ من الحَرْفين اليونانيَّيْن خي (X) و رو (P) ☧ وهما الحَرْفان الأوَّلان لاسْم المَسيح باليونانيَّة [Christos] . وقد استعمل المسيحيّونَ الأوائل هذه الطُّرَّةَ رمْزًا لدينِهمُ الجَديد ، وثمَّةَ آثارٌ لهذه الطُّرَّة في الفنِّ المسيحيّ المُبكِّر منذ القَرْن الرّابع للميلاد . ولهذه الطُّرَّة تاريخٌ سابقٌ على المسيحيَّة إذْ كانت تُسْتَخْدَمُ اختصارًا للكلمة اليونانيَّة

chorus *chœur m.* (drama)
الفِرْقةُ الغِنائيّة ، جَوْقةُ الإنْشاد ، الكُورُوس

كانت الفِرْقة الغِنائية هي أوَّل ما يُطالِع الجُمْهور في أثينا . فهي التي تُقَدِّم للمَسْرحية بِذِكْر مُقدِّمة أو تَصْدير « پرولوغوس » prologos يُشير إلى مَوْضوعها ويُجْمِل أحْداثها . وقد يَجْري هذا التَّصْدير على لِسانِ شَخْصٍ واحِدٍ كما قد يَجْري على لِسانِ شَخْصَيْن ، فإذا كانت الأولى سُمِّيَت « مونولوغوس » monologos ، وإذا كانت الثانية سُمِّيَت « ديالوغوس » dialogos . وبَعْد التَّصْدير يأْخُذ الكوروس في التَّغني بِنَشيدٍ يمتُّ إلى القِصَّة بسَبَب بُعدُ المدخل الغنائي إلى القصة [پارادوس] parodos أي الغناء في مكان بعينه . ثم سرعان ما تَبْدأ أحْداث القِصَّة التي كانت تَتَشكَّل فُصولًا أو حَلَقات أو مَواقِف حِوارية « إپيزوديون » epeisodion تتخلَّلها فاصلات إنشاديَّة ، أي أدوارٌ للفرقة الغنائية تُسَمَّى « ستازيمون » stasimon إلى أنْ تَنْتهيَ المَسرحية إلى خاتمتها التي كانوا يسمونها « إكزودوس » exodos .

وعلى حين كان الكوروس في التراجيديا [المأساة] يتألَّف مِنْ جَوْقةِ مُنْشدين في هيئةِ البشر أو الآلهة المُتَّخِذة شكلَ البشر ، كان الكوروس في المسرحية السّاتيريَّة يتنكر في هَيْئة السّاتير أو التيوس مُرْتَدين ثيابًا فاضِحةً .

ويَذْهب نيتشه Nietzsche في وَصْفه لوَظيفة الكوروس إلى « أنه تَهْيئة الرُّؤيا الإلهية كَيْ تتطلَّع النُّفوس مِنْ خِلالها إلى رَبِّها وسيِّدها ديونيسوس ، فترى كَمْ قاسى لينبوَّأ قِمَّة الجَلالة » .

chorus; chorale *chorale f., chœur m.* (mus.) **كُورال ، جَوْقةُ مُنْشِدين**

يُطْلَق هذا المُصْطَلَح على غِناء الجَوْقة أيضًا التي تتكون مِنْ فصائلِ الأصْوات البَشريَّة الأرْبع : السوپرانو والتينور والباريتون والباص . ويَلْعَب الكورال دَوْرًا في الغِناء الدِّيني والأوپرا والدّراما الموسيقيَّة ، وقد يَخْتَصُّ بمؤلَّف خارج هذه المجالات . وثَمَّةَ أنْواعٌ عِدَّةٌ مِنَ الكورال : كورال نسائيٌّ [سوپرانو ومتروسوپرانو وألطو] ، وكورال الرِّجال [تينور وباريتون وباص] ، وكورال الأطْفال [سوپرانو] .

حَرَكة تَحطيم الصُّوَر المسيحيَّة حَدَثًا تاريخيًّا طارئًا له بِداية ونهاية ، كانت مواقِف تَحريم التَّصْوير عِنْد المُسْلِمين اتِّجاهًا يَختلِف ظُهوره باختِلاف الأقاليم والمذاهب ، فَضْلًا عنْ أنَّ عُصور معاداة التَّصْوير لَمْ تَقْتَصِرْ على الإِسْلام وحْدَه أو على فَتْرةِ تَحْطيم الصُّوَر المسيحيَّة في مَطْلَع القَرْن الثَّامِن م ، بَلْ هِيَ ظاهِرة عمَّت الكَثير منْ أَرْجاء العالَم ، فلا يَغيب عَنِ البال ما فَعَلَه أتْباع المُصْلِحين الدِّينيِّين زفنجلي Zwingli وكالفن Calvin في مُسْتَهلِّ القَرْن ١٦ بالصُّوَر الدِّينيَّة ، وما أتاه كرومويل Cromwell خِلال ثَوْرَته في القَرْن ١٧ تِجاه التَّصْوير الدِّينيّ ، وإن اخْتَلَفَتْ وِجْهَة النَّظَر التي اسْتَنَد إلَيها كُلٌّ مِنْهم في التَّحْريم .

والمَعْروف أنَّ المُجْتمع الإسْلامي الأوَّل لم يكن معاديًا للتصوير شأن الأجيال التالية عندما أُصبح تحريم الفن التشكيلي والتصويري أمرًا مسلَّمًا بِه اسْتِنادًا إلى اجْتِهاداتِ بَعْضِ الفُقَهاء . فما كادَ القَرْن الثَّاني الهِجْري يَهِلُّ حتى اخْتَفَت سَماحة الجيل الأوَّل فيما يَتَّصِل بالفُنون التَّشْكيليَّة التي أَخَذَت حَظَّها في بَلاط الخُلَفاء الأُمويِّين الذين كان شُغْلُهم الشَّاغِل هو المُتْعة ، فإذا بنا نَرى في الأَجْيال اللَّاحِقة لَوْنًا مِنْ أَلْوان الصَّرامَة والتَّشَدُّد ضِدَّ التَّصْوير ، وكان مَبْعَث هذا تِلْكَ الآراء التي ذَهَب إلَيها بَعْضُ مُجْتَهِدي الفُقَهاء ، والتي كانت تَقول بِتَحْريم التَّصْوير .

Christian impact on Islamic painting *l'influence chrétienne sur la peinture musulmane* (arts) **الأَثَرُ المَسيحيّ على التَّصْوير الإسْلاميّ**

لَمْ يُسْتَخْدَم فَنُّ تَزْويق المَخْطوطات بالصُّوَر في العالَم الإسْلاميّ خِلال القُرون الثَّلاثة الأُولى للهِجْرة إلا نادرًا . وكان إسْهام العَرَب في مَيادين الفَنِّ إسْهامًا مُتَواضِعًا لاسيَّما في مَجال التَّصْوير . وحين رَغِبَت الأَرِسْتُقْراطيَّة العَرَبيَّة خِلال القَرْن الأَوَّل الهِجْري في تَزْيين بُيوتها بالصُّوَر الجِداريَّة اسْتَعانَت بِرَعايا الأُمَم المَغْلوبة ، وحين كان يَصِل إلى عِلْم النَّاس أنَّ ثَمَّة قَصْرًا مِنْ قُصور الخُلَفاء المُسْلِمين يَحْوي صورةً لِمَلِكٍ فارِسيّ أو أيْقونة للعذراء مريم في قَصْرٍ لأمير كان الرَّدُّ على ذلك بأنَّ هذا لَيْس من تَصْوير العَرَب .

وعلى الرَّغْم من أنَّه في الأيَّام الأُولى لتَصْوير المَخْطوطات الإسْلاميَّة كانَت الحَضارة الفارسيَّة هي الطَّاغِيَة ، ولم يَكُنْ ثَمَّةَ إسْهامٌ لشُعوبٍ أُخْرى تَدين للخِلافة الإسْلاميَّة فيما يَتَّصِل بفُنون الكِتاب ، فلقد كانت السِّمَة الأساسيَّة لمُنَمْنَمات « مَدْرَسة بَغْداد » هي التأثُّر بالطِّراز المُتأغْرِق المُضْمَحِلّ الذي لَمْ يَكُنْ بِفارِق النَّماذج المَسيحية المُعاصِرة في كَثيرٍ وكانَتْ هي الأُخْرى مُضْمَحِلَّةً بالِيَة . ومِنَ المَعْروف أنَّه في المُدُن الكُبْرى بسوريا مثل أنطاكية اسْتَمَرَّ تَسَرُّب الذَّوْق المُتأغْرِق الزُّخْرُفيّ إلى عالَم الإسلام ، وكان الفَنُّ المُتأغْرِق قد خَطا خُطُوات في ظِلِّ المَسيحيَّة بَعْد أن اعْتَنَق الرومان المَسيحيَّة وأَصْبَح يُعرف باسْم الفَنِّ المَسيحيّ المبكِّر أو الفَنِّ البيزنْطي Byzantine art* وخلال هذه الحِقْبة مِنْ مُنْتَصَف القَرْن ٣ إلى سُقوط الدَّوْلة السَّاسانية في القَرْن السَّابع كان الفَنُّ السَّاساني في إيران والعراق قد بَلَغ ذِرْوةَ الازْدِهار . وحين فَتَح المُسْلِمون تِلْكَ البلاد وشارَكوا في حَضارة الشَّرْق الأَدْنى كانت لَهُم أساليبُ وَرِثوها عَنِ الفَنِّ البيزنْطيّ والسَّاسانيّ مُضيفينَ إليها ما انْتَقَل إلَيْهم عَنِ الصِّين وآسيا الوسطى ، وكان لَهُم مَعَ هذا المَوْروث كلّه إِبْداعاتٌ جَديدة كانَتْ نِتاجَ هذا المَزْج بَيْن مَوْروثٍ ومُبْتَكَرٍ .

وكان للفَنِّ البيزنْطِي أَثَره الغالِب في شَماليّ العِراق وخاصَّةً المَوصل خلال العَهْد العباسيّ حَيْثُ كانت للحَرَكة العِلْميَّة نَهْضة احتذَت فيها بالأُصول اليونانيَّة كانَت مِنْ آثارها الجُهود المَوْسوعيَّة الشَّهيرة في الطِّبّ والفَلَك والبَيْطَرة والنبات إلى غَيْر ذَلكَ . وكان الأُمَراء المُسْلِمون يَشْمَلون الفَنَّانين المُحْتَرِفين التَّابِعين للكَنيسة الشَّرْقية بِرِعايتِهم واهْتِمامِهم . ويَتَّضِح مَدى الاهْتِمام بالفَنِّ البيزنْطيّ مِنْ فَقْرةٍ وَرَدت بكِتاب « البُلْدان » تأليف الفَقيه الهَمَداني تُفيد أنَّ سُكَّان الإمبراطوريَّة الرومانيَّة الشَّرْقيَّة [بيزنطة] هُمْ أَمْهَر المصوِّرين في العالَم . ولقد كانت التَّصاوير التي شاعَت بين السُّرْيان اليعاقبة Jacobites هي الوُصْلة بَيْن التُّراث الكلاسيكيّ البيزنْطيّ الذي اشْتَمَل عليْه الفَنُّ المَسيحي وبين فَنِّ التَّصْوير في الشَّرْق الإسْلاميّ ، فلقد كان المصوِّرون مِنَ السُّرْيان اليَعاقبة ومِنَ المَسيحيِّين الشَّرْقيِّين هم أوَّل مَنْ سارَعوا إلى الفاتِحين العَرَب يُشارِكونهم

بِفُنونهم مَدْفوعين في ذلك بالكَراهِية التي امْتَلأَت بها نُفوسهم للحاكِمين الأجانِب بالقِسْطَنْطينيَّة ، ثم لنُفورِهم مِنَ البِدَع التي كانت تَفْرِضها كَنيسة الدَّوْلة . ويَرى البَعْض أنَّ الأَمْر كان على الضِّدِّ مِنْ هذا ، أيْ أنَّ الفَنَّ الإسْلامي لَمْ يَتأثَّر بمُشارَكة السُّرْيان اليَعاقبة والمسيحيين الشَّرْقيين بَلْ إنَّه كان صاحِب الأَثَر في الفَنِّ المَسيحيّ الذي لَفَّن مِنْ تَصاوير مَدْرسة بَغْداد التي كانَتْ شائِعةً في الشَّرْق الأَدْنى فيما بَيْن القَرْنَين ١٢ و ١٤ . على أنَّه مِن المَقْطوع به أنَّه كان ثَمَّة تَبادُل فَنّي بَيْن أُسْلوب مَدْرَسة بَغْداد وبَيْن أُسْلوب المسيحيِّينَ الشَّرْقيِّين . وعلى الرَّغْم مِنَ أنَّ هُناكَ أَثَرًا للتَّصْوير المَسيحيّ في التَّصْوير الإسْلامي إلَّا أنَّ هذا لايَستقيم حُجَّةً على أنَّ التَّصْوير الإسْلامي كان كُلُّه اشْتِقاقًا مِنَ التَّصْوير المَسيحي .

Christ in Glory; Christ in Majesty *Le Christ en Majesté* (rel. & arts) **المَسيحُ في المَجْد ، المَسيحُ في مَجْدِهِ ، المَسيحُ في السَّماءِ على عَرْشِ المَجْد**

صورة المسيح جالسًا على عرش المجد ، وتكون عادة في شرقية الكنيسة .
(صورة ١٦٦)

Christ's charge to Peter *la tradition des clefs* (rel. & arts) **المَسيحُ يُعطي بُطْرُس مَفاتيحَ ملكوت السَّماوات**

أَعْطى المَسيحُ تلاميذه — في شَخْصِ القِدِّيس بُطْرُس — مَفاتيح مَلَكوتِ السَّماوات وهي أَعْلى سُلْطةٍ في كنيسته . وهي لَيْست بطَبيعة الحال سُلْطةً دنيوية وإنما هي سُلْطةٌ رُوحيةٌ تُبيح لحامِلها التَّصرُّف في الأُمور الرُّوحية وحَقَّ القبول في الكَنيسة وحَقَّ الطَّرْد منها وحَقَّ المَغْفِرة لمَنْ تاب . ووَعَد المَسيح تلاميذه بأَنْ يُصَدِّق في السَّماء على ما يأْخُذونه مِنْ قَرارات على الأَرْض باعْتِبارهم وُكَلاءَ عَنْه .

وكان الإيمان بالمَسيح والمَسيح ذاته هو الصَّخْرة التي قامَتْ عَلَيْها كَنيسة العَهْدِ الجَديد ، فحين اعْتَرَف بُطْرُس بالمسيح نِيابةً عَنِ التَّلاميذ وجَّه إليْه يَسوع رِسالةَ تأْسيس الكَنيسةِ على صَخْرة الإيمان ومِنْ ثَمَّ سمَّاه « بُطْرُس » أَخْذًا من مدلول الكلمة في

الآرامية ، إذ تعني صخرة .

وقد صوَّر الفنَّان بيروجينو *Perugino هذا المشهد في تصْويره الجداريِّ الرائع بهذا الاسْم في مُصلَّى سيستينا بالفاتيكان .

(صورة ١٦٨)

Christ's Entry into Jerusalem *L'Entreé du Christ à Jérusalem* (rel. & arts)

دُخولُ المَسيح أورشليم

عِنْدما سأل التّلاميذُ يَسوع في أوّل أيّام عيد الفِصْح عن المكان الّذي يَنْوي أنْ يأكُل فيه الفِصْح حدَّد لهم بَيْت مرقس الرّسول في أورَشَليم . وعِنْد وُصولهم إلى قُرْب بَيْت عنيا عنْد جَبَل الزَّيْتون أرْسَل اثْنَيْن مِن تَلاميذه إلى القَرْية ليُحْضِرا له جَحْشًا ، فأتَيا لَهُ بِهِ وألْقيا عليه ثيابهما فاعْتَلاه ومَضى إلى أورُشَليم .

وعِنْدما عَلِمَ النّاسُ بقُدومِه فَرَشوا في طَريقه ثِيابَهم وسَعَف النَّخيل وهلَّلوا تَرْحيبًا به . وفي المَساء وفيما هو يَتَناول العَشاء مع تَلاميذه أبْلغهم أنَّ واحِدًا مِنْهُم سيُسَلِّمُه لأعدائه ، غيْرَ أنَّهم لم يَسْتَطِيعوا تَصْديق آذانِهم وأخذوا يتساءَلون عَمَّن يَكونُ هذا الخائِنُ ، فأرْدَف أنَّ الوَيْل والشَّقاء سيَحِلّان بمَنْ يُسَلِّمه . ومَعَ أنَّ يهوذا كانَ يَعْلَم بيْنَه وبين نَفْسه أنَّهُ المَقْصود إلّا أنَّهُ تَظاهَر بالبراءة أمامَ بَقيَّة التّلاميذ وسأل المَسيحَ إنْ كان يَقْصِده هو فرَدَّ عَلَيْه بالإيجاب .

وثَمَّةَ تَصْويرٌ جداريٌّ للفنَّان جوتو *Giotto يُمَثِّل هذا المَشْهَد في مصلّى سكورفيني بمَدينة بادوا .

Christ Stripped of his Garments; Despoilment of Christ (The Espolio) *Le Partage de la Tunique du Christ* (rel. & arts) **نَزْعُ ثيابِ المسيح واقْتِسامُها**

هو تَجْريد الجند الرُّومان المَسيحَ مِنْ ثيابه قَبْلَ اقْتِسامِها (انظر Crucifixion). وقد أبْدَع الفنّانُ إلغريكو El *Greco في تَصويرِ هٰذا المَشْهَدِ في لَوْحَتِهِ المُسَمّاة The Espolio والمحفوظة بكاتِدْرائيَّة طُلَيْطِلَة [توليدو] .

Christus, Petrus (arts) **كريسْتُوس ، بِتْرُس (١٤٢٠ — ١٤٧٣)**

مصوِّرٌ من المرحلة الفلمنكيَّة الأُولى عَمِل بمَدينة بروج ١٤٤٤ وَنَهَجَ نهجَ مدرسة فان إيك *Van Eyck نَهْجًا بَيِّنًا وإن يكن من المشكوك فيه أنه كان تلميذًا له . والراجحُ أنه هو نفسه المصوِّرُ المدعو « بيترو من بروج » الذي عَمِلَ مع أنطونيللو دامسينا Antonello da Messina في خدمة دُوق ميلانو ١٤٥٦ ، ومن ثَمَّ استقى منه دامسينا تقنةَ التَّصوير بالزَّيْت . وتشهدُ بورتريهاتُه على أنه أحدُ عظماء المصوِّرين الزُّخْرُفيِّين الفلمنكيِّين ، وقد تخصَّص في رسم الحُجُرات والأدوات الّتي يستخدمها الناسُ كلَّ يوم ، وفي تصويرِ فتيانهم وصباياهم وكلابهم الأليفةِ وأثاثهم وغلايينهم . وأشهرُ لوحاتِه هي « القدِّيسُ إيجيليوسُ St. Eloi [شفيع الصاغة] في حانوته مع الخطيبَيْن » (مجموعةَ خاصة بنيويورك) .

(صورة ١٦٧)

Christ Walking upon the Water *Le Christ Marchant sur les Eaux* (arts & rel.) **يَسُوعُ ماشيًا على الماء**

ذات مَساءٍ أمَرَ يَسوع تَلاميذَه أنْ يَسْبقوه فيَعْبُروا بَحْرَ الجَليل قَبْلَه ، ثُمَّ صَعِد إلى قِمَّة الجَبَل وعَكَف على الصَّلاة حتى قُبَيْل الفَجْر . وحَدَثَ بَعْدَ أنْ قطَعَت مَرْكبُ التَّلاميذ في البَحْر شَوْطًا أنْ هَبَّت ريحٌ شَديدةٌ هدَّدتها بالغَرَق ، فمَضى إليهم يَسوع في الهَزيع الأخير من اللَّيْل يَخْطو فَوْقَ مِياه البَحْر ، فما إنْ رآه التَّلاميذ حتى اسْتَوْلت عليهم الدَّهْشة ، فظنُّوه طَيْفًا لا حَقيقة ، فَطمأنَهم . وعندها أخَذ الشَّكُّ بتلابيب بُطْرس فطَلَب إلى يسوع أنْ يأمره بأنْ يأتِيَ إليه ماشِيًا على الماءِ مِثْلَه فاسْتَدْعاه ، غَيْر أنَّ شجاعته خانَتْه وأحَسَّ أنَّه مُشْرِف على الغَرَق فاسْتَغاث بالمَسيح الذي مَدَّ يده إليْه ليُنْقِذَه وهُو يَلومه على أنَّ ضَعْف إيمانه قَدْ أثار فيه الشَّكَّ فكاد يُعَرِّضُه للغرق . وجَرَت العادة على تَسْمِية هذا المَشْهد The Navicella . وأروع اللَّوْحات التي تُصوِّر هذه المُعْجِزة هي لَوْحة تِنْتوريتو *Tintoretto المَحْفوظة بالناشونال غاليري في واشنْطُن والمَدْعُوَّة « المَسيح يَخْطو فَوْق بَحْرِ الجَليل » . (صورة ١٧٣)

chromatic chords (or harmonies) *chromatisme m.* (mus.) **التَّلْوينُ ، الكُروماتيَّة**

استخدام أنْصافِ الدرجات المُتَتالية لتَلْوين الجُمْلة الموسيقيَّة . وهو مَذْهبٌ قامَ على يَدَيْ فردريك شوبان Frédéric *Chopin في مؤلَّفات البيانو ، وريتشارد ڤاغنر Richard *Wagner في الدِّراما الموسيقيَّة *musical drama .

Chryseis and Briseis (myth.) **خُروسيس وبريسيس (عن الإلياذه)**

في إحْدى حَمَلات الآخيِّين *Achaeans على قَرْيةٍ مُتاخِمةٍ لطرواده سَبَوْا فتاتَيْن لهما فِتْنةٌ وَجمال ، كانت إحْداهما مِنْ نَصيب أغاممْنون Agamemnon والأُخرى من نَصيب أخيل *Achilles . وكانَتْ فتاة أغاممْنون تُدْعى خروسيس ، وهي ابْنةٌ لكاهِن أبوللو الذي حَزِن لاخْتِطاف ابْنته فاقْتَحم على القائد خَيْمَته وطَلَب إليه أن يَرُدَّ إليه ابْنته ، غير أنَّ أغاممْنون لم يأبَه لتَوَسُّلاته وسَخِر به وبإلٰهه أبوللو وقرَّر أنْ يَتَّخِذَها حَظِيَّةً إلى الأبد ، فَضَرَع الكاهِن إلى أبوللو ليُنْصِفه مِنْ هذا الطّاغية الجبّار . ويَسْتجيبُ أبوللو لدُعاء الشَّيْخ فيُرْسِل على الآخيين نِقْمَتَه وإذا هُمْ نُهْبةٌ للطاعون يَفْتِك بِهِم وبدَوابِّهم ، فيَضيقُ الآخيُّون بما وَقَع ويَدْخُل الرُّعْبُ في قلوبهم ويَطولُ بهم ذلك أيّاما يَسُمُّهُ فيناقِشون أمْرهم بينهم ، ويَقرُّ قرارُهم على أنْ يُوفِدوا العَرّاف كالخاس Calchas يَسْتلْهم الأرْباب في هذا الوَباء الذي نَزَل بهم . ويَعود الكاهِن طالبًا إليْهم أنْ يُسلِّموا خروسيس إلى أبيها وأنْ يَسْتَغْفِروا أبوللو فيما فَرَط مِنْهم من إثْم . ويَقِف أخيل يَطْلُب مِنْ أغاممْنون أنْ يَرُدَّ خروسيس إلى أبيها وأنْ تُساق القرابين إلى مَعْبَد أبوللو ، فيَسْتشيط أغاممْنون غضبًا ويَشْتَرِط أنْ يَنْزِل له أخيل عَنْ فَتاته بريسيس لتَكونَ عِوَضًا لهُ عَنْ خروسيس ، فيَرى أخيلُ أنَّ المأساةَ أجَلُّ مِنْ أنْ يَخْتلف فيها مَعَ أغاممْنون على امْرأةٍ فيَنْزِل لهُ عن سَبِيَّه ، ويَحْمِل أوديسيوس خروسيس إلى أبيها وما إنْ تَرْقَأُ دُموعُه لفَرْحته برؤية ابْنته حتى يَنْكَشِف الطّاعونُ عَنِ الآخيِّين .

chryselephantine (Gk.) *sculpture f. chryséléphantine* (arts) **العاجيّاتُ المُذَهَّبة**

المعنى الحَرْفي : مِنَ الذَّهَب والعاج . وهي تَماثيل كانَتْ لِكِبارِ الآلِهة اليونانيِّين من القَرْن السّادس ق . م لها رَوْعَتها وجَلالها .

سائر رفاق السَّفينة فنزلوا بقصر المَلِكة ضيوفًا . وأوعزت كيركي إلى أوديسيوس أنْ يتوجَّه إلى هاديس حَيْثُ بلوتو Pluto* إله الموْتى ليَلْقى العرَّاف تيريزياس Tiresias الذي سيُنبئه بما يُخبئه له الغيْب . واغتمَّ أوديسيوس وهاله أنْ يكونَ هو السَّاعِي إلى عالم الموْتى بقدَمَيْه ، غيْر أنَّه سرْعان ما استجاب لما طلَبَتْه منه . وهناك حَفَرَ حُفَرًا أرْبعًا كما أشارتْ عليْه ، وَضعَ في الأولى لبنًا وعسَلًا ، وفي الثَّانية خمْرًا وفي الثَّالثة ماءً ، وفي الرَّابعة دَقيقًا لأرْواح الموْتى ، كما نَذر أنْ يذبح لَها عِجْلًا ولتيريزياس كَبْشًا ، فإذا أرْواح الموْتى تتراءى له وبيْنها تيريزياس الذي أنبأ أوديسيوس بأنَّه لابدَّ عائدٌ إلى بلاده ولكنْ الطَّريق سوْف يكونُ محْفوفًا بالمَخاطِر وأنَّ عليْه أنْ يكْبَح جِماح شَهَواته هُوَ ورفاقه ، كما عَليْهم ألَّا يَمسَّ واحدٌ منْهُم بأذًى قُطْعان رَبِّ الشَّمس التي تَرْعى في جزيرة ترِيناكيا [صِقِلِّيَّة] . وكما نبَّأه تيريزياس بهذا نبَّأهُ بأنَّه هو الذي سينْجو مِنْ بيْن رفاقه وأنَّه سوْف يجدُ خُصومه قد دبَّروا لَهُ ألوانًا من الكيْد في قَصْره حين يعود إليْه ، غير أنَّه سيُكْتَب لَهُ النَّصْر عَليْهم ، وأفْضى إليه أنَّه إنْ أراد أنْ يَحْيا حَياةً مَديدةً هانئةً فعَليْه أنْ يُقدِّم القَرابين لإله البحار پوزيدون . وعادَ أوديسيوس ورفاقه مِنْ عالَمِ الموْتى تَمْخُر بِهِم سَفينَتهم عُبابَ البحر إلى جَزيرة إيايا المرْجانيَّة مِنْ جَديد .

The Circumcision of Christ *La Circoncision* (arts & rel.) **خِتانُ المَسيح**

إعْتاد مُصوِّرو عصْر النَّهْضة تصْوير هذا المَشْهد مَعَ مَشْهد تطْهير العَذْراء حيْث يُقدِّم يُوسُف ومَرْيم الطِّفْل يَسوع إلى الهَيْكل لخِتانِه في اليَوْم الثَّامن لوِلادته الشرعيِّة الموسوية . ويُطلَق على هذا المَشْهد أيْضًا اسْمُ تَقْدِمة يَسوع إلى الهَيْكل .

ويُقدِّم لوقا سنيوريللي Signorelli* هذا المَشْهَد في لَوْحته المَحْفوظة بالناشونال غالِيري بلنْدن .

circus **مَلْعَبُ السِّيرك**

cirque m. (arch.)

على الرَّغم مِنْ أنَّ ساحات الفُورَم كانتْ تُوفِّر مُعْظَم المَطالب الهامَّة للشَّعْب الروماني لم يغِبْ عن الأباطِرة دوْر مَلاعب السِّيرك شأنْها

الكونشيرتو الكبير concerto grosso* إلى كونشيرتو الآلة المفردة الكونشيرتيَّة أو الآلتين المفردتين حيث تقوم المجموعةُ الأوركسترالية بالتَّمهيد واستعراض الألحان ، بينما تقوم الآلة المفردةُ أو الآلتانِ بالتَّعليق بأنواعِ الجمَل المختلفةِ التي تكشفُ عن المهارةِ الفنِّيَّة في أداءِ استعراضِ الألحان . وقد نقل تشيماروزا رُوحَ المرح التي أشاعها موتسارت Mozart* في أوپراته الفكاهيَّة إلى موسيقى الكونشيرتو ، وهي الخطوةُ التي أعانت الرومانتيكيِّين على تطويرِ موسيقى الكونشيرتو في القرن ١٩ .

Cimmerians **السِّيمريُّون**

cimmériens m. pl. (cul.)

قبائِلُ مِنْ أصْلٍ إيرانيٍّ زَحَفوا مِنْ جَنوب روسيا عَبْر القُوقاز صَوْبَ إيران الغربيَّة وآسيا الصغرى خِلال القرن ٨ ق.م .

cinquecento (It.) **القَرْنُ السَّادِسَ عَشَرَ**

اِصْطِلاحٌ يُطلَق على نِتاج القَرْن السَّادِسَ عَشَرَ فَنًّا وأدَبًا في إيطاليا .

cirage (Fr.) *m.* see: **Camaieu, en** **التَّصْويرُ بِدرجاتِ اللَّوْنِ الأَصْفَر**

Circe **كِيرْكي (عن الأوديسيا)**

Circé f. (myth.)

عِنْدَما شَقَّت سُفُن البطل الإغريقي أوديسيوس Odysseus*طريقها إلى البَحْر صَوْبَ جزيرة إيايا حَيْث قصر كيركي ربَّة الغناء والسِّحْر أرْسَل إليها أوديسيوس رُسُله فتلقَّتْهم مُرَحِّبةً واتَّخذت تُطْعِمُهم وتَسْقيهم إلى أنْ مُسِخوا خنازير ثُمَّ ساقتْهم إلى حَظيرتها . وانتهى إلى أوديسيوس ما حَلَّ برسُله فذَهب إليها حامِلًا مَعه العَصا السِّحْريَّة التي أعْطاه إيَّاها الإله هيرميس Hermes* ليَدْفَع عنه سِحْر كيركي . وعِنْدما حاوَلَت كيرْكي أنْ تمْسَخَه خِنْزيرًا بطعامها لم تُفْلح فَنَهرت في وَجْهه عَصاها تُريد أنْ تَسْحَرَهُ بها ، فشَهَر هو في وَجْهها عَصاه كما أوْصاه هيرميس ، فإذا هي تذِلُّ وتَرْكَع بيْن يَدَيْه وتتودَّد إليه وعَرَضَت عليه أنْ يكونَ زَوْجًا لها بَعْد أنْ عَرَفَت أنَّه البَطل أوديسيوس الذي لايَنال منه السِّحْر ، ورَدَّت رِفاقه بشرًا كما كانوا مسْتَعينةً على ذلك بعقَّارٍ خاصٍّ مَسَحَت بِهِ رؤوسَهم . وخفَّ

وكانت البَشَرة تُتَّخذ مِنَ العاج على حين كانت الأرْدِية والثِّياب مِنَ الذَّهَب المَطْروق .

Cicero *Cicéron* (cul.) **شيشِرون [سيسرو أو كيكيرو] (١٠٦-٤٣ ق.م)**

رُبَّما كان أعْظَم خطيب في أيِّ زمان أو مَكان ، وكانت ضراوة الحَياة السِّياسيَّة الرُّومانية في عَصْرِه ومَرْكزه المؤثِّر في عالَم السِّياسة والمُحاماة وخِبْرته الواسعة بكافَّة الأمور العامَّة ، كانت كُلُّها مَجالاتٍ نشاطٍ أتاحت له أنْ يَسْتخْدِم قُدْراته الفذَّة في تَطْويع اللُّغة اللَّاتينيَّة لمواءمتِها لكافَّة الأغْراض . كان رائِد أسْلوبٍ رَنَّانٍ التَزَم فيه بقَواعد الخَطابة كرَفْع الصَّوْت وخَفْضِه أحْيانًا ومُراعاة الصُّوَر البَلاغيَّة وتَقْسيمِ الخُطْبة إلى فِقراتٍ والضَّغْط على المَواطن الهامَّة فيها ممَّا جعلَه مُهَيْمنًا على النَّثْر الأدبيِّ . وتَميز أسْلوبه الخَطابي بسَلاسةٍ آسِرةٍ وبنَبْضٍ عاطِفيٍّ مُؤثِّر جَعَلَه أبْلَغ نَثْرٍ لاتينيٍّ يَشُدُّ انْتِباه السَّامِعين بسُخونة اللَّفْظ حينًا وبفكاهة العِبارة حينًا آخر ، يؤَجِّج الإحْساس الوَطني تارةً ويُذْكي الوَرَع الدِّيني تارةً أُخرى ، لايَتورَّع مَعَ ذلك عَنِ التَّجْريح والتَّشْويه أو يَتراجع عن القَذْف الصَّارِخ بَعْد أنْ يُعِدَّ لَهُ السَّامعين ، وهو ما لَمْ يَكُنْ مُسْتنكرًا في قاعات المَحاكِم ولا في الفورم forum* [السُّوق العامَّة] بيْنما لَمْ يَكُن المَسْرح يُبيح اسْتخْدام عباراتِ القَذْف النَّعبية والهِجاء اللَّاذِع . وكانت لَهُ « رَسائل » تَقْطُر إنْسانيَّةً وعُذوبةً وإنْ كَشَفَتْ عَنْ غُرورٍ وافْتِتانٍ بالِغٍ بالذات . ولَمْ تكُنْ كِتاباته الفَلْسَفيَّة المَتواضعة المضْمون بأقلَّ قَدْرًا مِنْ خُطَبِه . وإذا كان قد أثْرى الأدَب بالعَديد مِنَ الألْفاظ فقد وَهَب اللُّغة الفَلْسَفيَّة اليونانيَّة عَدَدًا مِنَ المُصْطَلَحات الجديدة ، وأشاع فِكْر أفْلاطون ، ونشَر فَلْسَفة الشَّكِّ ، وأمَدَّ التَّعْليم الرُّومانيَّ بمَفْهومٍ مُتحرِّر ، وأرْسى قَواعِد الأسْلوب النَّثري اللَّاتينيِّ ، ومَنَح اللُّغة اللَّاتينيَّة إمْكانيَّة التَّعْبير عَنْ جَميع الآداب والفُنون والعُلوم فعاشَت سَبْعةَ عشر قَرْنًا مِنَ الزَّمان لُغَةً عالمية بجَميع المَقاييس .

Cimarosa, Domenico (mus.) **تشيماروزا ، دومينيكو (١٧٤٩-١٨٠١)**

مؤلِّف موسيقى إيطاليٌّ وخاصة للأوپرا إذْ قدَّم ما يُنيف على ستِّين منها . طوَّر نموذج

برومیثیـــــــــوس » Die Geschöpfe des Prometheus ١٨٠١ لبيتهوفن Beethoven* .

وقد نشأت مَدارِس مُخْتَلِفة في فنّ الباليه تستخدمُ أساليب متباينة في سَبيل بُلوغ أهْدافٍ متعددة في شتى أنحاء أوربا وبصفةٍ خاصّةٍ في إيطاليا وفَرَنْسا وروسيا والدّنمارك . وخِلال القَرْن التّاسِعَ عَشَرَ كانت موسيقى الباليه مِنْ نَصيب بعض مؤلّفي الموسيقى غير الأفذاذ ، ولم ينقذها من هذه الوهدة إلّا ليو ديليب Leo Délibes (باليه كوبيليا Coppelia ١٨٧٠ وباليه سيلڤيا Sylvia ١٨٧٦) ، وبيتر تشايكوفسكي Peter Tchaikovsky (باليه بُحَيْرة البَجَع Swan lake ١٨٧٦ والجَمال النّائِم Sleeping beauty ١٨٨٩ وكَسّارَة البُنْدُق Nutcracker ١٨٩٢) .

ولم يَقْتَصِر تأثير فريق الباليه الروسيّ Ballet Russes على يَد سيرج دياغيليف Serge Diaghilev* ١٨٧٢–١٩٢٩ في غَرْب أورُبّا عام ١٩٠٩ على فنّ الباليه فحَسْب ، بل تعدّاه إلى الموسيقى والتّصْوير والمَناظر المَسْرَحيّة وحتى على الأدَب .

وفي لَنْدن انْدَمَجَتْ فِرَقُ الباليه في فريق سادْلَرز وِلْز Sadler's Wells الشّهير الذي أُطْلِقَ عليه فيما بَعْد اسْمُ الباليه المَلَكي Royal Ballet . وفي نيويورْك ذاعَتْ شُهْرة باليه مَدينة نيويورْك New York City Ballet . ومُنْذُ شَرَعَ سترافنسكي في تأليف موسيقى باليه طائر النار Fire bird ١٩١٠ تَلْبيةً لرغبة دياغيليف كان جانبٌ كَبيرٌ مِنْ أعْظَم الأعْمال الموسيقيّة في القَرْن العِشْرين مِنْ نَصيبِ رَقْص الباليه .

المَذْهَبُ الإنْسانيّ [الكلاسيكيّ] classical humanism *humanisme m. classique* (cul.)

انطوى عَصْرُ النّهضة Renaissance* على خَليطٍ هائِلٍ وغَريبٍ مِنَ الأفْكار والنّزَعات المُتَعارِضة والمُتَصارِعة حَيْثُ نَشأت في فلورنسا الحَرَكة الفِكْريّة الجَريئة التي ابْتَدَعت « المَذْهَب الإنْسانيّ humanism » المُتَطَلّع إلى الارْتِفاع بمُسْتَوى العَقْل الإنْسانيّ عَنْ طَريق تَقْديس الماضي الكلاسيكي وبَعْثِهِ مِنْ جَديد دونَ الوُقوف عِنْدَ مُحاكاته ، وتَصَدّت للسّلْبيّات التي أثارتها هي نَفْسها مِنْ نُكوصٍ

باليه كلاسيكيّ classical ballet
ballet m. classique (blt.)

باليه تَتَبنّى الحَرَكة فيه على التقنية التّقْليديّة وَليدةَ البلاط الفرنسيّ في القَرْنين ١٧ و ١٨ ، ومَدارِس الرَّقْص الإيطاليّة في القَرْن ١٩ والأكاديميّة الإمبراطوريّة للرَّقْص بسان بطرسبرغ وموسكو . ومِنْ ثَمّ ينصرف هذا التّعْبير في الأغْلَب إلى الباليهات التي ظَهَرَت قَبْل القَرْن ٢٠ ، مِثالُ ذلك : باليهات بُحَيْرة البَجَع Swan lake لتشايكوفسكي ، وريموندا Raymonda لغلازونوف . وقد ينطوي الباليه الكلاسيكي على أسْلوب رومانسي وَفْقًا لعصره ومضمونه ، مثل جيزيل Giselle لأدولف آدم وسيلفيد Sylphides لشوبان ، وإنْ عُدّت بَعْضُ الباليهات التي ظَهَرَتْ بَعْد ذلك ضِمْنَ الباليهات الكلاسيكيّة .

والباليه الكلاسيكي لا تَشوب كلاسيكيّته أيّةُ عناصر نَوْعية . مثالُ ذلك الدَّوْر الذي تؤدّيه الأميرة أورورا Aurora في باليه « الجَمال النائم » ، حَيْثُ تتحول الرقصة الثّنائيّة pas de deux إلى نَصّ دِراميّ يتميّز بالقُدْرة على التّحكّم في الانفعالات مِنْ ناحية وعلى التّحكّم في القُوى العَضَليّة مِنْ جهة أُخْرى ، الأمْر الذي يثير الانْبِهار ويُشَكّل إحدى مآثر النّجاح المَسْرَحيّ .

وقد قَدّم فنُّ الباليه مُنْذُ نهايات القَرْن السّابع عَشَر حتى أواخِر القَرْن التّاسِع عَشَر غَدَقًا غفيرًا مِنَ الرّاقِصين والرّاقِصات ومُصَمّمي الرَّقَصات [كوريوغراف] يأتي على رأسهم : ماري كامارغو Marie Camargo ١٧١٠–١٧٧٠ وجان جورج نوڤير Jean Georges Noverre ١٧٢٧ – ١٨٠٩ وأوغست ڤستريس Auguste Vestris ١٧٦٠ – ١٨٤٢ وكارلوتا غريزي Carlotta Grisi ١٨٢١–١٨٩٩ وماريوس بيتيبا Marius Petipa ١٨٢٢–١٩١٠ وماري تاليوني ١٨٠٤–١٨٨٤ وفاني إلسْلر ١٨١٠ – ١٨٨٤ .

وعلى الرَّغْم من ضَياع الكَثير مِنَ الموسيقى التي رَقَصوا على أنْغامها إلّا أنّ بَعْض نُصوص كِبار المُؤلّفين الموسيقيّين في القرن الثّامِنَ عَشَرَ وَمستهلّ التّاسِع عَشَر لا تزال مَوْجودة ، مِثْل موسيقى باليه دون جوان ١٧٦١ لغلوك Gluck* ، وموسيقى باليـه « مخلوقـات

شأْنُ الخُبْز في بَعْث النَّشْوة وَرَفْع الرّوح المَعْنويّة بَيْن رَعاياهم ، وكان بَعْض الأباطِرة – مثل تراجان – قد أخذوا على عاتِقِهم تَوْفير كُلّ وسائِل التّسْلية والمُتْعة والتّرْفيه عَنْ أبناء الشّعْب مِنْ خزائنهم الخاصّة . ولمّا كان الأغْنياء وَحْدهم هُم مَنْ يملكون وَسائِل اللّهْو والمُتْعة في دورهم فَقَدْ تَطَلّع عامّة الشّعْب إلى التّسْرية عَنْ أنْفُسهم خارِجَ البيوت . ومِنْ أجْل هذه الغاية عَمِل تراجان وأضْرابه على إنْشاء الحمامات والمَسارِح والقاعـات المُدَرّجـة [المُدَرّجـات] amphitheatre* والملاعب وحَلَبات السباق في مواقع شَتّى من أنحاء المدينة . ولَمْ يَحْدُثْ على مدار التاريخ كله أنْ شُيّدت مَلاهٍ أكْثَر تَنَوّعًا مِنْ ملاهي الرومان ، ولايزال أعْظَمُ ثَناء يمكن أنْ يُسْبِغه المَرْء على أيّ مِهْرَجانٍ عامّ أنْ يَصِفه بأنّه « إجازة رومانية » Roman holiday نِسْبَةً إلى ما عُرِف عَنْ روما مُنْذُ عَصْر الأباطِرة مِنْ إتاحة أكْبَر قَدْر من المُتَع لعامّة النّاس .

كلاسيكيّ classic *classique* (cul.)

كَلِمةٌ لها دَلالات اخْتَلَفَتْ باخْتِلاف العُصور ، ولهذا تَبايَنَتْ دَلالاتها ، ومِنْ هنا لا بُدّ مِنْ إنْعام النّظَر عِنْد استخدامها .

وكانت العِبارة اللّاتينية scriptor classicus (أي الكاتِب الكلاسيكيّ) تَعْني أوّلَ ما تَعْني الكاتِبَ الذي يَكْتُب للخاصّةِ مِنْ عِلْيَة القَوْم على العَكْس مِنْ عِبارة scriptor proletarius الذي كان يَكْتُب لسَوادِ الشّعْب . ومالَبِثَتْ كَلِمة « كلاسيكيّ » أنْ غَدت تَدُلّ على كُلّ عَمَل جَدير بالحِفْظ والإبْقاء عَلَيْه ليَكونَ مَوْضِع دراسةٍ ، ثُمّ أصْبَحَت الكَلِمة لها دَلالة أُخْرى يُرادُ بها الآداب والفُنون اليونانيّة ، ثُمّ إذ هي بَعْدُ بانت تَدُلّ على ما جاء على وَتيرة هذه ، ثُمّ إذ هي أخيرًا أصْبَحَتْ تَدُلّ على الآداب والفُنون الحَديثة وإنْ خالَفَت القَديمة شَكْلًا ومَضْمونًـا ولكنّهـا وُصِفَت « بالكلاسيكيّة » لتَساميها .

ودَلالتها التي تَجْري على الألْسِنة الآن هي كُلّ مالَهُ صِلَة بالأدَب أو الفَنّ ويَحْمل سِمات الاتزان والوَحْدة والانْضِباط والتّناسُب ، ثم ما يَدْعوه ڤنكِلْمان Winckelmann « البَساطـة المَهيبة والجَلال الوَقور noble simplicity and quiet grandeur » .

ورُدود فعل . فقد شنَّت الأفْلاطونية المحدثة Neoplatonism* [الفلورَنْسية المُمْتزجسة بالعقيدة المَسيحيَّة] الحَرْب على الفَلْسَفة الإسْكولائيَّة Scholastic الأرسْطيَّة [التَّأليف بين الاتِّجاه الأرسطيِّ العَقْلاني وبين الفِكْر المَسيحي الدِّيني] المُنادية بإخْضاع الفَلْسَفة للَّاهوت وإقامة الصِّلَة بَيْن العَقْل والدِّين ، واصْطَرَعَتِ الدَّعْوة إلى التَّحرر الدِّينيِّ مَعَ الرِّدَّة إلى أُفُق الأرْثوذكْسيَّة الضَّيِّق ، واخْتلَط الاعْتِراف بالحَقائق العِلْميَّة بِشَجْبها عَلنًا ، والاستمتاع بالجَمال الحِسِّيِّ بالتَّأنيب القاسي للضَّمير وبالتَّوبة . كما تَوَهَّجَتْ شُعْلة الإبْداع الأصيل في مواجَهة العُكوف على دِراسة الآثار القديمة إلى جانِب الحِفاظ على التَّقاليد العِبْريَّة المَسيحية . وزاحَمَتِ المكتشفات الكلاسيكيَّة وتُراثُ العُصور الوُسْطى الجَدَل الأفْلاطونيّ وانْفجارات الرَّاهب سافونارولا Savonarola الثَّائر . ونجد إلى جانب تماثيل ميكلانجلو لباكخوس إله الخمر تماثيل العذراء والمسيح ، كما تناوب جمال أجساد تَصاوير سَقْف مُصَلَّى سيستينا Sistine Chapel لميكلانجلو مَعَ فَظاظة أشْباح لَوْحة « يوم الدين » ، وتناقضت العَناصر الدُّنيويَّة مع العَناصر القُدْسيَّة في الموسيقى ، وواكبت حَرَكة الإصْلاح الدِّيني حَرَكة مناهَضَة الإصْلاح الدِّيني .

وكان من أثر إعادة تقييم مُثُل الحضارة اليونانية ومحاولة التوفيق بين الأشكال الوثنية والأعراف المسيحية ، والرغبة في إحلال الفلسفة الأفلاطونية محل الفلسفة الأرسطية أن زحف المذهب الإنساني من فلورنسا إلى روما . ولم يكن دُعاة المَذْهب الإنسانيّ في عَصْر النهْضة في حقيقتهم مُتَدَيِّنين أو علمِيِّين ، وإنما كانوا يَجْنحونَ إلى إحلال نظرة الكُتَّاب الكلاسيكيين العظام محل نَظرة الكتاب المقدس وعقيدة الكنيسة ، فقد اكتشفوا في الحضارتين اليونانيَّة والرُّومانيَّة أفكارًا أكثر ملاءمَة وأشَدَّ إقناعًا من تلك التي انطوت عليها العُصور الوُسْطى السَّابقة عليهم مباشَرةً ، فَوَجد لورنزو العظيم Lorenzo de' Medici دوق فلورنسا في « جمهورية أفلاطون » تَوْجيهًا جَديدًا يُهْتَدَى به لما ينبغي أن تكون عليه الحكومة الدُّنيوية ، كما اكْتَشَف مكيافيللي Machiavelli مَنْهَجًا جديدًا لكتابة التَّاريخ عند المُؤرِّخ توكيديديس Thucydides . وَعَدَّ دُعاة المَذْهب الإنسانيّ أشْكال الفَنِّ الكلاسيكي أشدَّ نقاءً من تلك الاقْتِباسات الَّتي شاعَت في فَتْرة الألف عام الفاصِلة بَيْن سُقوط رُوما وَعَصْرِهم . وتعلَّم أصْحابِ المَذْهب الإنساني في فلورنسا قراءة اللُّغة اليونانية القَديمة وَكِتابتها على أيْدي مُعلمينَ من اليونان ، وَتَرْجَمَ مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino « محاورات أفلاطون » ، على حين تَرْجَم أنجلو بولتزيانو Angelo Poliziano أعْمال هومِيروس . وَدَرس المُهَنْدسون كِتاب فتروفيوس Vitruvius الرُّوماني عن العمارة ، ومن ثَمَّ آثروا الطِّراز « المَرْكزي » الدَّائريَّ في كنائِسهم على غِرار البانثيون Pantheon* على الطَّابع البازيليكيِّ الَّذي تَعَهَّدَته الكنيسة بالرِّعاية والتَّطوير على مر العُصور ، وَبَعَثوا الحَياة في الطُّرُز المِعْماريَّة الكلاسيكيَّة وفي نِسَبِها .

classical style **أسْلوبٌ كلاسيكيٌّ**

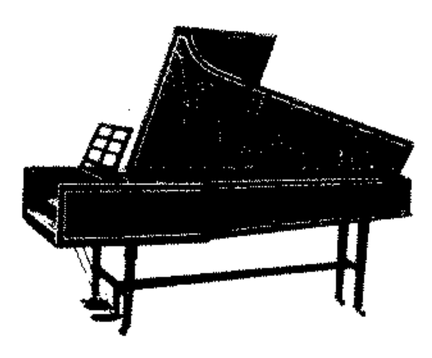
style m. classique (blt.)

هو الأسلوب التقليديّ المُعْتمد على القواعد المُتوارَثة والمُتطورة لفن الرَّقص الكلاسيكيِّ بخطواته ودوْراته وأوضاعه الخمسة ، والرَّقص على أطْراف القدمَيْن وتقنية ارْتطام السِّيقان والتَّحليق ، إلى غَيْر ذَلك .

وَتَنْطبق كَلِمة كلاسيكي على الأسْلوب فَحَسْبُ ، ولا تَعْني التَّباين مَع كَلِمة الرُّومانسيُّ التي تَنْصَرف إلى العَصْر وَالمَضْمون .

clavecin (Fr.: harpsichord) **كلافِسان**

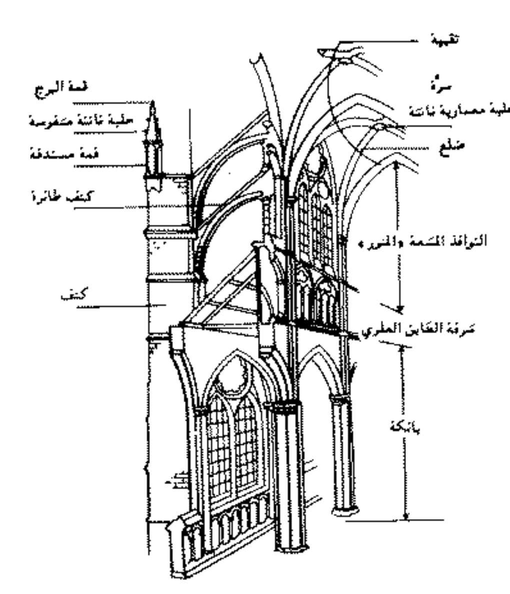
(mus.) see: **harpsichord**



(شكل ٣٦) هاربسيكورد (كلافسان)

clavichord *clavicorde m.,* *manichordion m.* (mus.) **كلافِيكُورْد**

آلة ذاتُ مَفاتيح [ملامِسَ] keyboard* تَصْدُر عنها درجاتٌ نغمية ناعمة ، وتُقْرَع أوتارها بمدقَّاتٍ tangents معدِنيَّة تظل مُماسكةً بالأوْتار أثناء اهتِزازها على العَكْس من مطارِق البيانو وريشاتِ الهاربسيكورد harpsichord* . واشْتُهر الكلافيكورد فيما بين القَرْنين السَّادسَ عشرَ والثَّامنَ عشَرَ على أنه آلة مُنْفردة ، ثُمَّ كُتِبَتْ له الحَياة من جديدٍ في القَرن العِشْرين وذلك عند عَزْف الموسيقى القديمة على النَّحْو الذي كانت تُعْزَف عليه .



(شكل ٣٧) الكاتدرائيـــة القوطيـــة

clavier *m.* **كلافْييه**

(Fr.) (keyboard) (mus.)

١ . كلمة فَرَنْسية تعني لوحة الملامِس [المَفاتيح] في البيانو والأرْغن وما إليهما من آلات ذاتِ ملامِس .

٢ . آلة موسيقيَّة ذاتُ ملامس سابقة على البيانو .

٣ . اقْتبس الألْمان هذه الكلمة وَسَمَّوْها klavier وَغَدَتْ تَشْمل كلًّا من البيانو والآلة ذاتِ الملامِس keyboard* .

clay model (arts) see: **bozzetto**

clearstory **التَّوافِذُ المُشِعَّة [المُنَوِّر]**

(clerestory) *clairevoie f.* (arch.)

صفٌّ من النَّوافذ المتتابعة يكون في أعْلى الكنيسة لِيُشِعَّ الضَّوْءَ إلى ما تَحْته .

Clio (myth.) see: **Muses**

الحصان السّماوي المجنّح يَرْكض فَوْق المياه المرسومة رسمًا محوَّرًا .

وبهذا الخيال الذي أوحى بتصوير هذه الحيوانات الخرافيّة تأثّر الخيال الإسلاميّ في تصويره للسُّحُب فإذا هو يتّسِعُ في تشكيلها ، فيَجمع بين الأجزاء المُختلفة لتلك الحيَوانات والطُّيور من أجنحة مُنتشِرة ولَهب مُنبثق من المَناقير والأفواه ، وذيول مُرسَلة في تلوٍّ وانثناء ، وقوائم مستقيمة مرّة ومُنفرجة مرة أخرى ، وخوافر صُلْبة ومخالبَ منفرجةِ الأصابع ، وأجسامٍ رَشيقة هيفاء سابحة في الفضاء تعبَثُ بها الرِّياح ، إذا هو يجمع من هذا كلِّه تلك الأشكال التي صوَّر بها السُّحب تبدو لمَنْ يُنعِمُ النَّظَر فيها وكأنّها تجسيد لهذا كلِّه . ولكي يُمعِن المصوِّرُ في هذا التشبّه غشّاها بما يشبهُ الأصداف التي تُغطّي جلودَ الأفاعي ، يتداخلُ فيها ما نشهدُهُ في صور « حيوانات الفأل الحسن » من التّصوير الصِّينيّ في القرن السابع . (انظر Chinese (influences on Islamic painting
(صورة ١٤٨ ، والشكلان ٣٢ ، ٣٨)

Cluny Abbey Church see: **Cluny's Great Third Abbey Church**

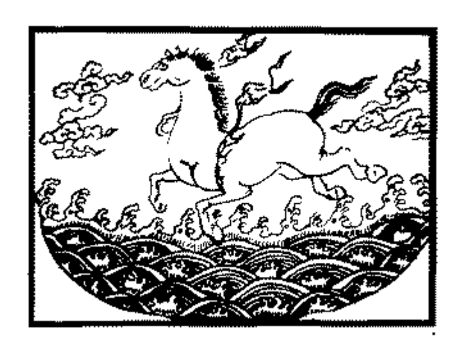
Cluny's Great Third Abbey Church *l'Abbaye f. de Cluny* (arts) **كنيسة دَيْر كلوني**

بينما اتّسمت البازيليكا المسيحيّة المُبكّرة في تشكيلها المِعْماريّ في الفراغ بالأُفقيّة ، اتّسمت النّماذج الرُّومانسكيّة *Romanesque في كلوني Cluny بإقليم برغنديا بالطّابع الرّأسيّ ، إذْ نَهضَ المِعْماريّ بارْتفاع المَجازِ العَريضِ الأوْسط *nave رأسيًّا إلى أعلى ، وأدّى ذلك شيئًا فشيئًا إلى زيادة الاهتمام بالأجزاء الواقعة فوق رُواق المجاز العريضِ الأوسطِ . وتميّزت كنيسة دير كلوني بصَفّ مُزْدوج من النّوافذ غُشّي الجُزءُ الأسفلُ مِنه بالحجارةِ على حين تُرِكَ الجزء العُلويُّ مَفتوحًا ليُؤدّي وظيفةَ المَنْور *clearstory [النوافذ المُشِعّة] . وقد أخذ المعماريون القُوط فيما بعْد على هذا النّوع من الكنائس عَتْمَتَهُ الشّديدة ، إذ كانت جُدْرانه السّميكة ومقاييسها الضّخمة لاتسْمح لضوْءِ الشّمس

أن تكون مقْروءة لا مُمثَّلة ، ومن ذلك مسْرحية مانفرد Manfred و ساردانا پالوس Sardanapalus لبايرون Byron ومسرحية أندريا ديل سارتو Andrea del Sarto لألفرد ده مُوسيه Alfred de Musset ؛ أو تكون قد كُتِبَتْ لتُمثّل غيْر أن الصّفة الأدبية فيها كانت أطْغى ، ولهذا عُدّتْ صِنفًا من صُنوفِ الأدبِ أكثر منها مسْرحية من المسرحيّاتِ ، ومن ذلك مسرحية « آل شنشي » The Cenci لشيللي Shelley .

clouds in Moslem miniatures *les nuages dans les miniatures islamiques* (arts)
أشكالُ السُّحُب في التّصوير الإسلاميّ

أضاف الفنّان الصّينيّ إلى مشاهد الطبيعة الباعثة على التأمُّل والخيال مجموعةً من



الحصان السماوي المجنّح يركض فوق الأمواج (ترينجن بألمانيا) (شكل ٣٨)

الحَيوانات والطُّيورِ الخرافيّة التي وَلِع بها وَلَعًا شديدًا ، يتصدّرها التّنّين رمْزُ الخيْرِ والرِّفعةِ ، وهو كائن مُلفّق له جَناحا نِسْر وذيْل أفْعى تكسو جسَدَهُ حَراشِف السّمك وينْبثق اللّهب من فَمه ، وقد يَبْرُزُ له قرْنان ومَخالبه كَمخالب الأسد . وبعد التّنّين نرى طائر العَنْقاء « فينكس » رَمز الخُلودِ ، وله جسَدُ تنّين ورأس ديك ، وقد استلهمه الفنّان الفارسيُّ المُسْلم في رَسْم طائر السّيمرغ Simurgh الخرافيّ ، ثُمّ يأتي حَيوان الكيلين « تشي ـــ لين » وله رأس أسد وذَيْل جَوادٍ ، وَيَنْبُت في جَبْهته قرْنٌ وحيد كالكَرْكَدَن ، وتَنبثق من جسمه أجنحة كقِطَع السّحاب المُمزّق بالبروق ، وكثيرًا ما يُصادَف على صُوَر الأواني والأوْعية الخزفيّة . وثَمّة حيوان آخر يَبْدو في الرُّسوم وفي زخارف الخزف هو

Clodion, Clande Michel (arts) **كلُودْيون ، كلُود ميشيل** (١٧٣٨-١٨١٤)

مَثّال فرنسي صاغ العَديد من التّماثيلِ الآدميةِ الدّقيقة [المُنَمْنمة] *figurine الرّشيقة التي كثيرًا ما استُنسِخَت منها بدائلُ فخاريّة ، هذا إلى ماكان لَهُ من تماثيل شخصيّة . (صورة ١٧٢)

cloisonné enamel *émail m. cloisonné* (arts) **المِيناءُ المُحَجَّزة**

أُسلوب للزّخرفة بالميناء المَحْجوزة في رَقائق مَعْدنيّة أو ذهبيّة ، ويُسْتَخدمُ في الحُليّ والتُّحف المعدنيّة من الذهب أو الفضّة أو النّحاس أو البرونز .

cloister *cloître m.* (arch.) **فناءُ الدَّيْر المُتخذُ مَرَاحًا للتّأمّل**

فناءٌ أو حَديقةٌ مَكْشوفة رُباعية الأضلاع وَسَطَ الدّيْر تُحيطُ بها من كافّة الاتّجاهاتِ الأربعة بوائك [أروقة] *arcade مُعمّدة مسْقوفة حيثُ يخلو الرُّهبان إلى التّفكير والتّأمل ، أو يَمْضون جيئة وذهابًا وهم يتْلُون الأواشي [الصّلوات] . (صورة ١٧١)

closed vista *échappée f. close* (arch.) **المَنْظَرُ المُغلَقُ أو المُقفَلُ**

يُؤدّي تَعرُّج شوارع المدينة الإسلاميّة القَديمة إلى تَقْسيمها إلى أجْزاء مغْلقة المَطلِّ أي مقفولة المنْظر ، توفر للسّائر فيها مَيْزة سِيكولوجيّة تُوحي له بقِصَر المَسيرة التي عليه أن يَقْطعها ، وذلك بتنْسيق تَجْزئته في نُقط بُؤريّة focal points كمَبْنى مَسْجد أو سَبيل أو قصر على سبيل المِثال . وكان الجائلُ في المدينة الإسلاميّة قديمًا يُواجهُ بأبْنيتها التي تتدرّجُ وفْق أهمّيّتها حتى يَلتقي بأعظمها شأنًا في النّقطة البؤريّة التي تمثّلُ قلب المدينة ، وهو ما يضيفُ النّاحية التعبيريّة الفنّيّة إلى تخْطيط المدينة الإسلاميّة ، الأمر الذي يَمْتنع مع استقامة الشّوارع وتَعامُدها في الطُّرق الواسعة بالمدينة العَصْريّة . (صورة ١٧٦)

closet drama *théâtre m. á lire, "spectacle dans un fauteuil"* (drama) **المَسْرحيّةُ المَقْصُورةُ على القِراءة ، التّمثيلية الحَبيسة .**

وَهي المسرحية التي يَقْصِدُ فيها المؤلّف

بالتسلُّل إلى الكنيسة إلّا لِمامًا . وإذ كانت معظم الشعائر تجري خلالَ اللّيل اعتمدت الكنيسة على ضَوْءِ الشُّموع للإنارة . ومن فَوْقِ المَنْوَر كان « البحر » span* الّذي يَعلو المجاز العريض الأوسط عِبارةً عن قَبْوٍ أُسْطوانيّ barrel vault يبلغ عَرْضُهُ ١٠,٧٠ من المتر تَسْنده عُقودٌ عَرْضيَّةٌ مدبَّبةٌ pointed transverse arches [انظر arch] . وبالارتفاع ٣٢,٧٠ من المتر من الأرضيَّة ، بلغ ارْتفاع القَبْو vault أَعْلى ما صارَ وَقْتذاك . والواقع أنّ الحماس الدِّينيَّ الذي حَفز إلى بُلوغ مِثْلِ هذا الارتفاع لم تواكبه المَعْرفة الهَنْدسيَّة اللّازمة ، ولهذا ما لَبِثَ أن تداعى جُزْءٌ من القَبْو بَعْدَ بنائه . وقد أدَّتْ هذه المَرْحلة من التَّجربة والخَطإِ إلى ابْتِكار الأَكْتاف الطّائرة أو الدَّعائم السّاندة flying buttresses* . وَعِنْدَ إعادة بناء الكنيسة أُقيمَتْ سِلْسِلةٌ من الدَّعائم الفجّة غَيْرِ المتطوِّرة ذاتُ عُقود دائريَّة مَفْتوحة خارجَ سُقوف الرُّواقَيْنِ الجانبيَّيْن ، وبذلك ظفرَتْ كنيسة كلوني بأوَّلِ أكْتافٍ ساندة خارجيَّةٍ لتَحمُّلِ الضُّغوط العَرْضيَّة لأقْباء المجاز العريضِ الأوسط . وهكذا تَجمَّعَتْ في مَبْنى واحد من مباني دير كلوني ــ بعُقودهِ المُدبَّبة pointed arches وقَبواته المُرْتفعة high vaulting وأكْتافه السّاندة الخارجيَّة البدائيَّة ــ العَديدُ من العَناصرِ الّتي تطوَّرت فيما بَعْد لِتُصْبحَ الطِّراز المِعْماريّ القُوطيّ Gothic style* .

وَجاء التَّخطيط الزخرفيُّ لِلْكنيسة على مِقْياس يُواكِبُ عَظَمة مَقاييسها الفراغيَّة ، فكان ثَمَّة أَلْفٌ ومِئتا تاج مَنْحوت يُزيِّنُ الأَعْمدة ، بَيْنَما جُمِّلت عُقود المجاز العريض الأوسط الرَّشيقة المدبَّبة بحليات مِعْماريَّة مَنحوتة لإبرازِها . وكانت أغلبُ المَنْحوتات مطليَّة بألوان ثريَّة تُضْفي على الكنيسة من الدّاخل الرَّوْعةَ والتَّأَلُّق . كذلك كانت أرضيَّة الكنيسة كلُّها مُغطّاة بالفُسَيْفِساءِ التي تصوِّر الملائكة والقِدّيسين فَضْلًا عن أشكالٍ تَجْريديَّة رَمْزيَّة . وظلَّتْ هذه الكنيسة أبْهر أثَرٍ من نَوْعِهِ على مَدى قُرون خَمْسة حتّى بِناءِ بازيليكا القدِّيس بطرس في روما خِلالَ القَرن ١٦ . وَظلَّت بعدها تَشْمَخُ بِعَظَمَتها وَجَلالِها حتّى نَهبَتْها إحْدى مَوْجاتِ الثَّورة الفرنسيَّة وَنقلتْ أَحْجارَها لِتَشْييدِ مَبانٍ أُخرى ، فلم يَبْقَ منها سِوى صالةٍ عَرْضيَّةٍ وَالبُرْج الذي بعَلوها ونبجانِ المَمْشى ambulatory* وَجُمْلةٍ مِنْ مَنْحوتاتها المِعْماريَّة البَديعة .
(صورة ١٧٠)

coat of arms **رَنْكٌ ، شِعارٌ ، شارةٌ**

armoiries f. (arts)

أُسلوبٌ مُتعارَف مُتوارَث لتمييز الأشخاص باسْتِخدام رَمْز على الدُّروع ، شاع بين النُّبلاء في العُصور الوُسْطى المسيحيَّة . وكان هٰذا الرَّمْز أوَّلَ ما كان شخصيًّا ثُمّ توارَثَهُ الخَلَفُ بَعْدَ السَّلَف ، وإذا ما كان ثَمَّة تمازُج بين أسرة وأخرى انضافت الرُّموز بَعْضُها إلى بعض ، فإذا الرَّنك يضمُّ أكثر مِنْ رَمْزٍ وهو ما يعني عَراقةَ النَّسب والأصْهار .

وكلمة رَنْكٌ الّتي اسْتُخْدِمت في الإسلام تمُتّ إلى أصلٍ فارسي ، وتعني في الفارسيَّة اللَّون ، وإذا هي حين دخلت الإسلامَ في العصرين الأيّوبيّ والمَمْلوكيّ أصبحت تعني شارةً مُمَيِّزة إمّا للحُكّام والأمراء ، مثل رَنْك النّسر لصلاح الدِّين الأيّوبيّ ، والنّسر ذي الرَّأسَيْن لأمراء الأتابكة في الجزيرة بشمال العراق ، والنَّمر للظّاهر بيبرس الّذي سُكَّت به العُملات ونُقش على أحد أبراج قلعةِ صلاح الدين بالقاهرة وعلى قناطر أبي المُنَجّى ، وإمّا لِلدَّلالةِ على مَنْصب معيَّن من مناصب البَلاطِ السُّلْطانيّ كالجُوكَنْدار المختصّ برياضة البُولو ، والشَّرابْدار المختصّ بتقديم الشَّراب للسُّلْطان ، والقَلَمْدار المختصّ بكتابةِ أسْرارِ الدَّولةِ للسُّلْطان . وإذا ولي الشَّخص أكثر من منصب جَمَع بين الشِّعاراتِ المختلفة الخاصَّة بكُلٍّ واحد من هٰذِهِ المناصب في رَنْك مركَّب يَدُلُّ على جَمْعِهِ بين هٰذِهِ المَناصِب . وجَرَتِ العادةُ أنْ يُنْقَشَ الرَّنْكُ على أبواب دور أصحاب تلكَ المناصب وكذا الأماكن الّتي لهم ، وأفراسِهِم وإبِلِهِم ومَراكِبِهم وأرْدِيَتِهم وأدواتهم ودُرُوعِهم وأسْلِحَتِهم . وكثيرًا ما كانت الرُّنوك الإسلاميَّة تضمُّ عبارات مُعَرِّفة تَحْوي ألقابًا وكُنًى وصفاتٍ مثل أبي الفتح ، والغازي ، والمجاهد ، والمرابط ، والمثاغر ، والعالم ، والعادل إلى غير ذٰلكَ . هٰذا إلى ما كان يَصْحَبُها من دعاء لصاحب الرَّنك مثل ، أعزَّ الله أنصارَهُ وضاعف اقْتداره ، أو أدامَ اللهُ دَوْلَتَه بِمُحَمَّد وآلِهِ ، وتُكتب هٰذه العبارات بالخطّ الثُّلُث الأَبْيَن الّذي كان له شأنُهُ في الزَّخرفةِ . وكان من أثر الحروب الصَّليبيَّة أنْ تَبادَلَ المسلمونَ والنصارى بعضَ الرُّنوك والشّارات ، فظهر في العصرِ المملوكيّ السَّيْفُ الأوروبّيُّ المستقيم فوقَ دِرْعٍ مستطيل ، وكذٰلِكَ زهرةُ الزَّنْبَق lily* كما اقْتبسَ النَّصارى عن المسلمين زهرةَ المَرْغريت الخُماسيَّة وصورة النَّمر . (انظر impresa)
(صورة ١٦٩)

coat of mail *cotte f. de mailles* **الزَّرَدُ**

قميص مَعْدِنيّ كان يُصنع من حَلَقٍ أو صفائح يلبسه المحاربون يتقون به ضربات السُّيوفِ وطعنات الرِّماح . (مج)

coda **(It.) (tail)** **كُودا ، قَفْلة**

coda f. (mus. & blt.)

١ . في الموسيقى هي فِقرةٌ ختاميَّةٌ متميِّزة بمعالمها الواضحة عن البناء الموسيقيّ الأساسيّ ، تُضاف إلى نهاية العمل الموسيقيّ أو الحركة الموسيقية ، مثل الفوغة fugue* والروندو rondo* .

٢ . في الباليه هي الجزءُ الأخيرُ من الرَّقصة الثُّنائية الكلاسيكيَّة pas de deux* في أعقاب الرَّقص الانفراديّ لكلٍّ من الرّاقص والرّاقصة variation* . ويتناوبُ الرّاقص والرّاقصة في هذه الكودا رقصاتِهما الانفراديَّة التي يستعرضُ فيها كلٌّ منهما حركات الرَّقص الباهرةَ والتي تَسْتَحوذُ على إعجاب المشاهدين ، مثل حركة خفق السَّوط fouetté* وحركة الرَّقص الدّائريّ manège بالنِّسبة للباليرينا وحركة « غران تور » grand tour أو الرَّقص الدّائري بالنسبة للرّاقص ، على أن تنتهي الكودا باجتماع الاثنَيْن معًا على رقصةٍ مشتركةٍ . وتُطلقُ الكودا أيضًا على الفِقرة الختاميَّة من الرَّقصة أو المشهد الرّاقص في الباليه الكلاسيكيّ ، وقد يؤدّيها جميع الرّاقصين والرّاقصات ، ويكون فيها عادةً استعراضٌ خاطفٌ للعناصر الأساسيَّة المكوِّنة للباليه . وقد تؤدّيها الباليرينا والرّاقص الأوّل فُرادى أو معًا ، على نحو ما يحدث أحيانًا في خاتمة العرض apotheosis* ، مثالُ ذلك رقصةُ المازوركا mazorka* في فصل « زفاف الأميرة أورورا » بباليه « الجمال النائم » لتشايكوفسكي .

codex (Lat.) **مُجَلَّدُ المَخْطوطاتِ القُدْسِيَّة**
(cul.)

مُجَلَّدٌ يَضُمُّ عِدَّةَ مَخْطوطاتٍ ذاتَ طابَعٍ مُقَدَّسٍ أوْ ما إليه ، ظَلَّ سائِدًا حَتَّى اخْتِراعِ المطْبَعةِ عام ١٤٣٧ م .

coffin texts *textes de sarcophages* (cul.) **مُتونُ التَّوابيتِ**

نُصوصٌ مَنْقوشَةٌ عَلى جوانِبِ التَّوابيتِ التي تَضُمُّ رُفاتَ المَوْتى من الموسِرينَ والأَشْرافِ ، وَيَرْجِعُ العَهْدُ بها إلى الدَّوْلةِ الوُسْطى المِصريّةِ *Middle Kingdom وما بعدها . وَتَضُمُّ هذه النُّصوصُ تَعاويذَ سِحْرِيَّةً لكَي يَبْلُغَ بها المُتَوفَّى ما يَصْبو إليْه في أُخْراه .

collage *m.* (Fr.) (arts)

فَنُّ القَصِّ واللَّصْقِ [التَّلْصيق] ، كولاج

هو تَجْميعُ أَشْكالٍ وَمُصَوَّراتٍ لِتُكَوِّنَ منها بعدَ قَصِّها وَلَصْقِها جنبًا إلى جَنْبٍ شَكْلًا عامًّا أو نسقًا فَنِّيًّا ، وكان مما عُنِيَ به فَنّانو الحَرَكةِ الدّاديّةِ *Dadaism .

colonnade *colonnade f.* (arch.) **البَواكي**

صف من الأَعْمدةِ تَحْمِلُ عَتَبًا أُفُقِيًّا أَوْ عُقودًا مُسْتَديرةً ، وَتُسْتَخْدَمُ على جوانِبِ الطُّرُقِ أوِ الأَفْنِيةِ وَحَوْلَ المَعابِدِ وَصُحونِ المَساجِدِ .

colonnette (Fr.) **عَمودٌ طَويلٌ نَحيل**
(a tall slender column)

colophon *colophone m.* (cul.)

١ . **حَرْدُ المَتْنِ** : عِبارةٌ في خاتِمةِ الكِتابِ المَطْبوعِ أَوِ المخطوطِ تَتَضَمَّنُ حَقائِقَ عَنْ تاريخِ تأليفِه وغَيْرِ ذلِكَ .

٢ . **القُفْلُ** : وهي حِلْيَةُ تَذْييلِ المَخْطوطِ .

٣ . **شارةُ النّاشِرِ** : أَيْ إشارةٌ مُميزةٌ يَضَعُها النّاشِرُ في صَفْحةِ العُنوانِ بالكِتابِ الّذي يَنْشُرُهُ .

Colosseum *Colisée m.* (arch.) **الكُولُوزْيُوم**

كانَ مَسْرَحُ الكُولُوزْيُوم أَحَدَ الأَماكِنِ الَّتي تَنْعَمُ فيها الجَماهيرُ باللَّهْوِ والمَرَحِ في روما ، وَيَرْجِعُ تاريخُهُ إلى أَواخِرِ القَرْنِ الأَوَّلِ الميلاديّ ، حَيْث كانت تُجْرى مبارياتُ الجِلادينَ الدَّمويَّة بين الرِّجال والوُحوشِ الضّارِية . وَيُغَطّي شَكْلُ الكولوزيوم البَيْضويُّ أَرْضًا مِساحَتها سِتَّة أفدنة تقْريبًا وَيَسَعُ خمسين أَلْف مُشاهِد أثناءَ العَرْضِ الواحِدِ . وَيتناثَرُ حَوْلَ مُحيطِ الكولوزيوم حَوالى ثمانين بوّابةً مَعْقودةً تُيسِّرُ لهذا العَدَدِ الغَفيرِ من المُشاهِدينَ دُخولَ المَلْعَبِ وَمُغادَرَتَه في غُضونِ لَحَظاتٍ قليلةٍ . ولَمْ تبدُ براعة الرُّومان التَّنْظيميَّة في هذه المَسائِلِ العَمَلِيَّةِ وَحْدها وإنَّما ظَهَرتْ بصُورةٍ أَوْضحَ في التَّصْميمِ البِنائيِّ والزخرفيِّ بالمِثْلِ . فَثَمَّةَ طُرُزٌ مِعْمارية ثلاثة في طَوابقِ البِناءِ المُتتالية ، فَالأَعْمدةُ المُلْتَصِقةُ في الدَّورِ الأَسْفَلِ هي أَعْمِدَةٌ من الطِّرازِ الدُّوريِّ التُّوسكانيِّ ، على حين كانت أعمدة الدَّورِ الثّاني أيُونِيَّةً وأَعْمِدةُ الدَّورِ الثالث كورنثيَّةً . ويَزْدانُ الدور الرّابع الَّذي يَبْلُغُ ارتفاعه ٤٧ مترًا بأَكْتاف كورنثيَّة مَلْساء . ولا نزال نَرى فَوْقَ هذا الدَّوْرِ الأخيرِ آثارَ التَّجاويف التي كانت تُثبتُ فيها أَعْمِدَةُ السَّقيفةِ الكُبْرى التي تَقي المُشاهِدينَ رَذاذَ المَطَرِ وَحرارةَ الشَّمْسِ . (صورة ١٧٤)

colour *couleur f.* **اللَّوْنُ**

هو صِفةٌ غَيْرُ مادِيّةٍ يُكْشِفُها البَصَرُ ، ويُقَوَّمُ بصفاتٍ ثلاثٍ :

١ . صِبْغَتُهُ : كالأَحْمَرِ والأَخضرِ والأَصْفَرِ إلى غَيْرِ هذا .

٢ . حِدَّتُهُ : وَتَعْني نِسْبةَ نقائِهِ وتشبُّعه ، أيْ بُلوغِه ذِرْوَته hue or tint intensity .

٣ . قَدْرُهُ أو قِيمَتُهُ value : ويعني قُرْبَهُ أو بُعْده عن أن يكون داكنًا أو فاتِحًا ، كما يعني الضَّوْءَ الذي يعكِسُهُ أو يَنْعكِسُ عَلَيْهِ .

column **العَمودُ**
colonne f. (arch.)

قائِمٌ رأسِيٌّ مُسْتَديرُ الجَوانِبِ يُسْتَعْمَلُ كَنُقْطةِ ارْتِكازٍ حامِلة لعُنْصرٍ مِعْماريٍّ ، كما قد يُسْتَخْدَمُ أَثَرًا قائِمًا بِذاتِه . وَيُشَيَّدُ من قِطْعةٍ واحِدةٍ أو من عِدَّةِ قِطَعٍ من الأَحْجار ، وَيَحْتوي على قاعِدةٍ وَساقٍ وَتاجٍ ، ويكون بدَنُهُ الخارِجيُّ إمّا ناعِمًا أَمْلَسَ أو مُخَدَّدًا إلى قَنواتٍ رَأْسِيةٍ مُتجاوِرةٍ *flutings وعادةً يسْتَدِقُّ القُطْرُ الخارجيُّ للعَمود عِنْد نِهايتِهِ العُلْيا .

column figures (arch.) see: **jamb figures**

column krater (arts) see: **krater**

comédie ballet *comédie f. ballet* (drama) **المَلْهاةُ الرّاقِصةُ**

ظَلَّ الباليه خِلالَ القُرونِ الأَخيرةِ أَهَمَّ أَلْوانِ الفَنِّ المَسْرَحيِّ الموسيقيِّ الخالي من الكَلامِ مِثْلما يفيدُ مُوسيقى « فِرْقةِ المَلْهاةِ الرّاقِصةِ التّابعةِ للمَلَكةِ Ballet Comique de la Royne » الَّتي قُدِّمَتْ خِلالَ حَفلاتِ الزَّواجِ المَلَكيِّ بِقَصْرِ فرساي عام ١٥٨١ . وما لبِثَ التَّطورُ الشّامِلُ أن لَحِقَ بموسيقى الباليه خِلالَ عَهْدِ لويس الرّابعَ عشَرَ الَّذي كان هو نَفْسُهُ راقِصًا بارعًا — على يَدَي جان باتيست لولي ١٦٣٢–١٦٨٧ Jean Baptiste *Lully الَّذي قدَّم بالتعاون مَعَ موليير *Molière المَلْهاة الرّاقصة comédie ballet وَهِيَ مَزيجٌ من الدّراما والرَّقْصِ والفواصِلِ الموسيقيَّةِ ، وتُعَدُّ مَسْرَحيةُ « الثَّرِيُّ النَّبيلُ Le Bourgeois Gentilhomme » ١٦٧٠ خَيْرَ نَموذجٍ لها . وَسَرْعانَ ما أَدْخَلَ خُلَفاؤُهُ مِثْلُ جان فيليب رامو (١٦٨٣–١٧٦٤) الباليه ضِمْنَ أُوبِراتهم ، وبذلك وَطَّدوا دعائِمَ تَقْليدٍ فَنِّيٍّ ظَلَّ سائِدًا في فَرَنسا وَانْتَشَرَ مِنها إلى غَيْرِها مِنَ البِلادِ الأوربيّة .

comédie larmoyante **(tear jerker)** (drama) **المَلْهاةُ الباكية**

مَلهاة عاطفية فرنسية الأَصلِ تثير الأَسَى في النَّفْسِ ، الأَمْرُ الَّذي تَنْهَمِرُ مَعَه دُموعُ المُشاهِدينَ . وهي أَبْعَدُ ما نكون عن إثارةِ الضَّحِكِ نَقْدًا وَهِجاءً ، والمَعْهود فيها أنها تُفْرِط الإفْراط كلّه فيما كان عاطفيًّا ، كما تَتَميَّزُ بأُسْلوبها الشِّعْري الرَّقيق وَنِهاياتِها السّارةِ . وإلى سَبْكِ هذا اللَّوْنِ مِنَ المَلْهاواتِ هذا السَّبْكَ يَرْجِعُ الفَضْلُ إلى بيير كلود نيفيل ديلاشوسيه Pierre Claude Nivelle de la Chaussée (١٦٩٢–١٧٥٤) ، فلقد مَزَجَ بَيْنَ عَناصِرِ المَأْساةِ وَالمَلْهاة دونَ أَنْ يَميلَ إلى هذا الشِّقِّ أو ذاك ، فكان هذا اللَّوْنُ من المَلْهاوات الذي يُنْسَبُ إليه . ومن أَمْثِلَةِ ذلك مَسْرَحيّاته « النافِرُ الزّائِفُ La fausse antipathie ١٧٣٣ » و « التَّحيُّزُ المُسْتَحْدَثُ La préjugé à la mode ١٧٣٥ » و« الثَّرِيُّ »

L'homme de fortune ١٧٥١ . حتى إذا انتهى الأمْرُ إلى بيير كارليه ده شامبلان ده ماريڤو Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (١٦٨٨–١٧٦٣) أخذ في تَطْوِيرِ هذا النَّوْعِ من المَلْهاوات ، ومن ثَمَّ أسْماها « المَلْهاةَ الباكية » . وكان يُعَدُّ نَظيرًا مَلْهاويًّا لراسين Racine* المأسويِّ ، فلقد أخذ يَحْذو حَذْوَهُ في صَوْغِ أُسلوبه النَّثْرِيِّ حِوارًا مُنسَّقًا مُتَّسِقًا ، وَبَدَلًا من أن يَعْرِضَ لِلعَواطِفِ المُفجعةِ شأنُهُ شأنُ راسين جَنَحَ إلى عَرْضِ مَشاهِدِ الحبِّ في مُجْتَمَعِ التَّرَفِ وَالمُتْعةِ الذي صَوَّره ڤاتو Watteau* وبوشيه Boucher* بأحْداثه العابثةِ حيث تَطْغَى فيها الملامح النَّفْسِية وَالكِبْرياءُ المَطْعُونةُ وَلَبْسُ الإدْراكِ ، بِأُسلوبٍ جَذّابٍ فيه سُخْرِيةٌ ، لا أثَرَ فيها لإثارة المَرارة أو لنَقْدٍ ساخرٍ . وجاءت مَسْرَحياته إبداعية فيها مَسْحةٌ مِنَ الخيال الرُّومانسيِّ الخفيف المُشْبَع بالمَرحِ والبَهْجة مِمّا أضفَى عَلَيْه شُهْرةً واسعة لوقتٍ ما . ومن أشْهَر مَسْرَحِيّاتِهِ الَّتي كان لها أعْمَقُ الأثر في بَعْضِ المُؤلِّفين المَسْرَحِيينَ مثل ألفرد دي موسيه Musset وجيرودو Giraudoux « مُفاجأةُ الحُبِّ » La surprise de l'amour (١٧٢٢) و « لُعْبةُ الحبِّ وَالمُصادَفة » Le jeu de l'amour et du hasard (١٧٣٠) و « الأسْرارُ المَكْذوبةُ » les fausses confidences (١٧٣٧) « والمِحْنة » L'épreuve (١٧٤٠) . وَلَقد أصْبَح مُصْطَلَح « الماريڤيّة » marivaudage يَدُلُّ على ما فيه تَحْليلٌ للوجدانيات بأسْلوبٍ فيه حِذْقٌ وَإثارة لِلْمَشاعر ، وهو ما استَخْدمه ماريڤو في مَلْهاواته .

الملهاة ، الكُوميدْيا **comedy** *comédie f.* (drama)

وُلِدَت المَلْهاة [الكوميديا] مِثْل المأساة [التِّراجيديا tragedy*] في أثينا مُرْتَبِطةً بالإلهِ نَفْسِه الَّذي ارتبطت به التِّراجيديا وَهُوَ ديونيسوس ، غير أنَّها لم تَتَّخِذْ طابَعَها الإنساني البَحْتَ الَّذي يُمَثِّلُ رِسالةَ المَسْرَحِ الأساسيَّة إلَّا مُؤخَّرًا على يَدِ كاتِبِ المَلْهاة العِمْلاق ميناندر Menander* . فقد مرَّت المَلْهاةُ اليونانيَّة بِمَراحِلَ ثلاث هِيَ : المَلْهاةُ القديمةُ old comedy* الَّتي ازدهرت في القَرْنِ الخامس ق.م ، ثُمَّ المَلْهاة الوَسيطة middle* comedy فيما بَيْنَ عام ٤٠٠ وعام ٣٢٠ ق . م الَّذي شَهِد مِيلادَ المَلْهاة الحَديثة new comedy* .

والكُوميديا [المَلْهاة] تَرْجِعُ أصْلًا إلى لَفْظةِ كوموس kômos اليونانيَّة وَمَعْناها أنشودةُ الكوماست ، أيْ أنشودةُ المُعَرْبِدينَ المَرِحينَ ، مِثْلَما كانت التِّراجيديا أنشودة المُعَرْبِدِين أتْباعِ ديونيسوس . وإذْ كان الكوماست — أيْ هؤلاء المُعَرْبِدونَ — حريصين على أن يَجْذِبوا إليهمُ الأنظارَ ، وأن يَرْبطوا النَّاسَ بهم حتَّى لا يمَلّوهم لذا كانوا يتنكَّرونَ في أقْنِعةٍ مُخْتلفةٍ ، وكانت كَثْرَتُها تُحاكي وُجوه الحَيَوان والطيور والزَّنابير والضَّفادِع .

وكما كان الإغْريقُ يُنْصِتون إلى المأساة ، وَكأنَّ على رُؤوسِهِم الطَّيْر مُدْركين ما تَرْمِي إليه وما تتضمَّنه من أحاسيسَ وانفعالات نَفْسيَّة ، كانوا يَنْعَمون كذلك بما تَعْرِضه المَلْهاة من مَرَحٍ وفُكاهة لا يَغيبُ عَنْهُم ما تَهْدِف إليه من نَقْدٍ وسُخْرية . وقد كانت مَوْضوعاتُها مُضْحِكةً ماجنةً لاذعةَ الفُكاهة جيَّاشةً بالعَواطِف يَسُوقُها المُؤلِّف في أسْلوبٍ سَلِسٍ بَسيطٍ وَبِطَريقةٍ مُسَلِّيةٍ تَبْعَث في النَّفْس السُّرورَ من خِلالِ قِصَّة تَتَتابَعُ أحداثُها في يُسْرٍ يَسْتَطيعُ مَعَها الجُمْهور أن يَسْتَنْبِطَ النُّكتة دونَ جُهْدٍ فِكْريٍّ أو تَصوُّرٍ عَصَبيٍّ .

وكان شُعَراءُ المَلْهاة يَخْتارون مَوْضوعًا غَريبًا يَبْنونَ عَلَيْهِ حَوادِثَ القِصَّةِ دون أن تكون هي الهَدَف المَقْصود ، وإنَّما يُسْتَعان بها لتَوْضيحِ فِكْرةٍ أو للسُّخْرية من مَذْهبٍ فَلْسَفيٍّ أو نَقْدٍ خُلُقيٍّ أو اتِّجاهٍ سياسيٍّ . وَمَع أنَّ المُمَثِّلينَ يَبْدون في المَلْهاة كما لَوْ كانوا جَماعةً مِنَ المُهَرِّجينَ الحَمْقَى تَدُلُّ تَصرُّفاتُهم عَلى أنَّهم لا أخْلاقِيّونَ مُنْعَدِمو الحَياء وَالضَّمير ، ولا تُجاوِز مُحاوَراتُهم وَمُهاتَراتُهم مُحاوراتٍ ومُهاتَراتٍ من أصابَتْهم لَوْثةُ الجُنون ، إلَّا أنَّ المُتَلَقِّيَ يَسْتَطيع أن يَسْتَشِفَّ جِدِّيةَ الهَدَفِ وَأصالة الفكرة .

وقد استَهْجَنَت المَلْهاة حَياةَ التَّرَفِ السَّائدة في ذلك العَصْر كما انبرت لِلفَلْسفة السُّوفسطائية والنَّظَريَّات الفَلْسَفيَّة الحَديثة لما حَوَتْ من تَعارُضٍ لِلْمُعْتَقَدات اليونانيَّة القَديمة فَسَخِرَت مِنْها وَسَفَّهَتْها ، كما سَفَّهَت تَطْويرَ فُنونِ المأساةِ وَالمُوسيقى وَالغِناءِ المَسْرَحيِّ ، وَتَتَبَّعَتْ أُسْلوبَ رِجالِ الحُكْمِ والحاكِمين فَلاحَقَت سَقَطاتِهم وأخْطاءَهم وحاسَبَتْهم على أفْعالهم دونَ أن تَتعرض لِنِظام الحُكْم نَفْسِه .

وَلَم تَنْجَحْ مُحاولةُ المُؤرِّخينَ في اكْتِشاف أثَرٍ من آثار المَلْهاة اليونانيَّة في العُصور السَّابقة على القرن الخامس ق . م . وقد ذَهَبَ أرسطو إلى الرَّبْط بين نَشْأةِ المَلْهاة وَبَيْن الأداء الهَزْلِيِّ الذي كانت تُنْشِدُه مَسيرةُ « المَذاكير » leaders of the phallic songs (Gk.: ta phallika) في مِهْرَجاناتِ الاحْتِفال بالقَضيب ضِمْنَ عيد الدِّيونيسيا الكَبير . وكان هؤلاء يَحْمِلون القَضيبَ على طَرَفِ عَصًا طويلة وَيُلَطِّخون وُجوهَهُم بِثُمالة النَّبيذ ، وَيُغَطُّونَ أجْسادَهم بجلود الحُمْلان ، وتَعْلو رُؤوسَهُمْ أكاليلُ اللَّبْلاب . وَهو اتِّجاهٌ من أرسطو لم تَدْعَمه شَواهد تاريخيَّةٌ لِبُعْدِ الشبه بين مَواكب هذه المِهْرجاناتِ وَبَيْنَ الشَّكْل الأوَّل لِلْمَلْهاة ، باسْتِثْناء زِيِّ المُمَثِّل الكوميدي الَّذي انتقل إلى المَسْرَح .

مَلْهاةُ المِزاج **comedy of humours**
comédie f. des humeurs (drama)

هِيَ المَلْهاةُ الَّتي تَتَبَيَّن مِنْها السُّلوك المُضْحِكُ لشَخْصيّاتٍ يَتَحكَّم فيها مِزاجٌ من الأمْزِجةِ بحيْث تَخْضَع كُلُّ تَصرُّفاتها لهذا المِزاج المُسَيْطِر . وَكان مِزاج الشَّخْص — حَسَبَ مُعْتَقَدات العُصور الوُسْطى وَعَصْر النَّهْضة بأوربَّا — نتيجة لِتَغَلُّبِ أحَد الأخْلاط الأرْبعة الَّتي تُكَوِّنُ الجِسْمَ ، وهي الدَّمُ وَالصَّفْراءُ وَالبَلْغَم والسَّوْداء .

وقد أسَّس الكاتِبُ المَسْرَحِيُّ بن جونسون Ben Jonson مَذْهَبَهُ في المَلْهاة على هذه النَّظَريَّة القَديمة الَّتي تَرْبط بَيْن الأخلاط وَالأمْزِجة . وَيَظْهَر ذلك بصفة خاصَّةٍ في مَلْهاته المُسَمَّاة « كُلُّ إنسان بِمِزاجه » Every man in his humour ١٥٩٨ ، حَيْثُ يَنُصُّ في مُقَدِّمَتِهِ لَها على تَشْويه الشَّخْصيَّة التَّشْويه المُضْحِك نَتيجةً لِتَغَلُّب أحَد الأخْلاط على باقيها في الجِسْم .

المَلْهاة المُعَقَّدة **comedy of intrigue**
comédie f. ou pièce d'intrigue (drama)

هي مَلْهاة يُمْعِنُ فيها إلى زيادة العُقْدة المَسْرَحيَّة تعقيدًا لِتَكُونَ أشَدَّ إلْغازًا وأكثر

يُمثِّلون فيه أمْرًا جوْهَرِيًّا ، بالإضافةِ إلى الوَعْي الاجْتِماعي وَالسِّياسيِّ وَالخِبْرة بتَجارِب الحَياةِ . كَما كانت تَتوفَّر فيهم لِياقةٌ بَدَنيَّةٌ لا تَتوفَّرُ لمُمثِّلي المَسارِحِ الأُخْرَى أو الأوبِرا إذ كانوا قادِرِينَ عَلَى القَفْزِ وَأداءِ الحَرَكاتِ البَهْلَوانيَّة ، والرَّقْص وَالغناء وَالعَزْف على بَعْضِ الآلاتِ الموسيقيَّة ، كَما كان التَّعْبيرُ الإيمائي mime* يلْعب دَوْرًا حاسِمًا في المَلْهاة المُرْتَجلةِ ، وَهكذا كان المُمثِّلون أشَدَّ أهَمِّيَّةً من المؤلِّفِين الَّذين يَكْتُبون فِكْرة العُروض ، إذْ كانوا هم مُبْدِعي النُّصوصِ بقَدْرِ ما كانوا هم التَّجْسيدَ الحَيَّ للعَرْضِ المَسْرحيِّ .

وفي البداية كان المَنْظر يَقْتصِرُ على مَوْقعٍ واحِدٍ فحَسْبُ فَلا يَتجاوزُ لَوْحةَ السِّتار الخَلْفيِّ لِلْمَسْرح back drop وَإن بَدا عَلَى جانِبِ جُزْءٍ من جِدارٍ يَحْمِلُ نافِـذَةَ المَعْشوقةِ . وَمالَبِثَ المَنْظَرُ أن ضَمَّ جَناحَيْنِ لِلسِّتارِ الخَلْفيِّ حَتَّى باتَ الحَدَثُ المَسْرحيُّ يَجْري في الطَّريقِ أو في أحَد المَيادينِ العامَّةِ ، وَهو ما كان يَتطَلَّبُ وُجودَ مَنْزِلَيْنِ لِلْقَريبَيْنِ المُتنازِعَيْنِ وَشُرُفاتٍ وَممرَّاتٍ وأبوابٍ مَسْحورةٍ وأماكنَ خَفيَّة لاسْتِراق السَّمْعِ . كَما كان وُجودُ النَّافذةِ أمْرًا حَيَويًّا للظُّهور أو الاخْتِفاءِ الفُجائيِّ أو لصَبِّ السَّوائِل كَريهة الرَّائحة على العُشَّاق غَيْر المَرْغوبِ فيهم .

وكانت الأقْنِعةُ المُسْتَخدمةُ عادةً من الجِلْد الرَّقيقِ المُبَطَّنِ من الدَّاخل بنَسيجٍ رَهيفٍ ، وَتَتطابقُ تَمامًا مَع الوُجوهِ لتُغطِّي أعْلاها . وَتَنوَّعت الأقْنعةُ فَمِنْها ذُو الأنْفِ البارِزِ أو الأفْطَسِ والجَبْهةُ العاليةُ أو الخَفيضةُ وَالعُيونُ الضَّيِّقةُ المُسْتَطيلةُ أو المُسْتَديرةُ . وعلى العَكْسِ من أقْنِعةِ المَسْرح الإغْريقيِّ لَمْ تَرْتَسِم الجَهامةُ الجامِدةُ علَيْها ، فَهي لَيْست باكيةً أو ضاحِكةً بَلْ تَسْري الحَياة إلى القِناعِ من خِلالِ الحَرَكةِ والإيماءاتِ والوِضْعاتِ ، ذَلِكَ أنَّ حَرَكاتِ الأقْدام والأيْدي والظَّهْر والرَّأْسِ هي الَّتي تُعَبِّر عَنِ القِناع إنْ كان باكيًا أو ضاحِكًا ، ومن ثَمَّ يَغْدو القِناعُ أبْلَغ تَعْبيرًا من الوَجْه الحَقيقيِّ . ويُمكِنُ تَرْجمة عِبارة كُوميدْيا دِللارْتي حَرْفيًّا « بمَلْهاة المُمَثِّلينَ المُحْتَرِفينَ » لأنَّها كانت تَعْتَمِدُ اعْتِمادًا كُلِّيًّا على مَهارة ارْتِجال القائِمينَ بِالأدْوارِ . وَقَدْ نَشَأَتِ المَلْهاة المُرْتَجلة خِلالَ عَصْرِ النَّهْضة الَّذي زَوَّدَ الإنْسانَ بنَظْرةٍ دُنْيويَّة جَديدةٍ —

La Serva-Padrona ١٧٣٣ . (انظر la guerre des bouffons)

commedia dell'arte (drama)

المَلْهاة المُرْتَجلَة ، كُوميدْيا دِللارْتي

مُنْذُ ازْدِهار هذه المَلْهاة في إيطاليا خِلالَ القَرْنِ السَّادِسَ عَشَرَ حَتَّى اضْمِحْلالِها في أوربَّا في القَرْن الثَّامنَ عَشَرَ كان عِمادُها هو الارْتِجال أثْناءَ التَّمْثيل لا النَّصَّ المُدوَّن الَّذي يَتَّصِفُ عادةً بالإيجازِ والإجْمالِ . وكان كُلُّ مُمثِّلٍ يُكرِّس حَياتَهُ لإجادة تَمْثيل إحْدَى الشَّخْصيَّات النَّمطيَّة stock characters* الَّتي يُؤدِّيها على الدَّوام . وَتُمثِّلُ تلك الشَّخْصيات النَّمطيَّة في مَجْمُوعِها قِطاعًا عريضًا من المُجْتمع المُعاصِر وَقْتَذاكَ ، فَتُلْقي الضَّوْءَ على العَديد من ألْوان الضَّعْف البَشَريِّ وَالتَّناقُضات الصَّارِخةِ في حياة الإنْسان ، كَما تَكْشِفُ عَن الهوَّة الفاصِلةِ بَيْنَ خُيَلاءِ التَّظاهُرِ والادعاءِ وَبَيْنَ الواقِعِ المَهين . وَكان مُمثِّل الشَّخْصيَّة النَّمطيَّة يُؤدِّي دَوْرَهُ بِزيٍّ وَقِناعٍ مُوحَّدينِ يُتيحانِ للنَّظَّارة أن يَفْطنوا على الفَوْر لِطَبيعة الشَّخْصيَّة فَيَحْصُروا انْتِباهَهُم في الفُروقِ الدَّقيقةِ الَّتي يتميَّز بِها المُمَثِّل في تَنْمية الشَّخْصيَّة وَتطْويرِها عَنْ غَيْرِه .

وَقَدْ وَجدت المَواهِبُ الخَلَّاقَةُ لِلْمُمَثِّلينَ مَجالًا واسِعًا لِلظُّهور وَالابْتِكارِ في المَلْهاة المُرْتَجلَة أكْثَر من أيِّ شَكْلٍ آخَرَ من الأشْكالِ المَسْرحيَّة المُعاصِرةِ ، ذلك أنَّهم كانوا لا يَعْرِفونَ عَنِ الحَدَثِ المَسْرحيِّ الَّذي سَيَقومونَ بأدائِهِ إلَّا مُجَرَّدَ هَيْكلٍ مُجْمَلٍ ، وَكان عَلَيهم أن يُوجِّهوا بارْتِجالاتِهم الوَهْلِيَّة الحَياةَ في العَرْضِ الَّذي يُقَدِّمونَهُ على المَسْرحِ ، كَما كانوا يَتمتَّعونَ بالحُرِّيَّة التَّامَّة في النَّهْجِ الَّذي يُؤدُّونَ بِهِ أدْوارَهُم سَواءً بالكَلِمةِ أو بالإيماءات لِسَرْدِ أحْداثِ الرِّوايةِ أمامَ النَّظَّارة فَلَاحِين كانوا أمْ من الطَّبَقة الأرِسْتُقْراطيَّة مع الْتِزامٍ واحِدٍ هو عَدَم التَّضْحية بالمَغْزَى الإنْسانيِّ العَـريضِ لأدوارِهم . وكانَ تَحْقيقُ ذلكَ يَتطَلَّبُ مِنْهم أن يَكونوا مُهَرِّجينَ وَمُمَثِّلينَ إيمائِيِّينَ وَراقِصينَ عَلَى دَرَجة كَبيرة من البَراعة فَضْلًا عَن إجادَتِهم التَّمْثيل . وَلِذا كان إلْمامُهُـم باللَّهَجات المَحليَّة وَمَعْرِفَتُهم بالشَّخْصيَّات العامَّة وَبالأحْداثِ الجارية في الإقْليم الَّذي

إبهامًا في الطريقِ إلى حلِّها مِثْل « حَلَّاق إشْبيليه » Le Barbier de Séville لِلْكاتِب المسرحيِّ الفَرَنْسيِّ بومارشيه Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) . (انظر imbroglio)

comedy of manners **مَلْهاة السُّلوكِ**

comédie f. de moeurs (drama)

مَلْهاة تُعْنَى بالشُّئونِ العاطِفيَّةِ بَيْنَ أشْخاصٍ من الطَّبَقة العُلْيا فيهم ذَكاءٌ وَدُعابةٌ ، وَكَثيرًا ما تَتَضمَّن السُّخْرية بمَنْ دُونَهم ذكاءً وَمَرَحًا وَخِفَّةَ ظِلٍّ .

comic opera (ballad opera) **الأوبرا الهَزْليَّة**

opéra m. bouffe (It.: **opera buffa**) (mus.)

بينَما ظَهرت الأوبرا الجادَّةُ opera seria بوَصْفِها ثَمرةً ثَقافيَّة لِعَصْر النَّهْضة سَعْيًا وَراءَ مَثَلٍ أعْلَى إنسانيِّ النَّزعـةِ humanistic ، واسْتمرَّت خِلالَ تَطوُّرِها مَقْصورةً على الطَّبَقةِ المُثقَّفة ، انْبَثَقت من المَلْهاة المُرْتَجلةِ الإيطاليَّة commedia dell' arte* الَّتي نالَها التَّطْوير أوبرا مَرِحة بإضافة المَوسيقَى إليها دونَ أن تَفْقِدَ أيًّا من أصالَتِها وَبَلْقانيتها لتُصْبِح الأوبرا الهَزْليَّة opera buffa ، فَلَقد وَجَد شَغَفُ الإيطاليِّينَ التَّقْليديُّ بالمحاكاة التَّهكُّميةِ parody وَالتَّشْويه السَّاخِرِ caricature في الأوبرا الهَزْليَّة مَجالًا خِصبًا لِمُتْعتِه في التَّرويح المُرْتَجل .

وقد اعْتَمَدت الأوبرا الهَزْلية على اسْتِغْلال المُوسيقى الشَّعْبيَّة بِحِذْقٍ وَبَراعة ، فلقد كانت الخِفَّة المأثورة عن الأغاني والرَّقَصات الشَّعبيَّة بِما تَنْطَوي عَلَيْهِ من شَتَّى التَّنوُّعاتِ تَتَبايَنُ تَبايُنًا تامًّا مَع الأسْلوبِ الوِجْدانيِّ لأغاني الأوبرا الجادَّةِ الَّتي سَئِمَ الجُمْهورُ من الإلْقاءِ المُنَغَّم السَّرْديِّ السَّائِد فيها فاجْتَذَبته بَساطةُ لُغة أغاني الأوبرا الهَزْلية الَّتي ما إن كُتِبَ لَها النَّجاح حَتَّى بَدأ مُؤلِّفو الأوبرات الجادة يُؤلِّفونَ فَواصِلَ هَزْليَّة comic interludes ، ثُمَّ انْتَهوا إلى تأليف أوبرات هَزْليَّة كامِلة . وَما إن اتَّجهَ سكارلاتي العَظيم Scarlatti* نَحْوَ هذا الفَنِّ الخَفيف حتَّى انْقَشعت خَشْيةُ مُؤلِّفي الأوبرا النَّابوليتانيَّة من تأليف الأوبرا الهَزْليَّة وَأقْدَموا على احْتِذاء سكارلاتي ، وَجاء في مُقدِّمَتِهم بايزيلُّو Paisiello وبرغوليسي Pergolesi* الَّذي بَلَغت الأوبرا الهَزْليَّة على يَدَيْه ذِرْوَتَها في رِوايَته « الخادِمة السَّيِّدة »

ومواقفها .

وكان شكسبير وبن جونسون في إنجلترا وموليير في فرنسا أبرز المؤلفين المسرحيين غير الإيطاليين الذين وقعوا تحت تأثير الملهاة المرتجلة ، على حين ابتكر غولدوني Carlo Goldoni* وكارلو غوتزي Carlo Gozzi الإيطاليين من مخلفاتها المسرحية الأدبية خلال القرن الثامن عشر .

ومع مطلع القرن الثامن عشر فقدت الملهاة المرتجلة حيويتها في إيطاليا وإن تكن بعض عناصرها قد شقت طريقها إلى حياة جديدة في بلاد أخرى . فقد ابتكر جون ريتش John Rich شكلا جديدا لها في إنجلترا دعاه الرقص الإيمائي pantomime* يضم مغامرات هارليكان العجيبة التي تحولت شخصيته من خادم سوقي إلى شخصية راقصة صامتة لا تكف عن السعي وراء محبوبته كولومبين .

وفي القرن التاسع عشر ، وبصفة خاصة بفضل الممثل الهزلي غريمالدي العظيم Grimaldi أصبح البانتومايم الإنجليزي لونا من ألوان « الملهاة الموسيقية » musical comedy يزخر بهجاء الأحداث المعاصرة وبالمناظر المتحولة الباهرة وبالحبكات المأخوذة عن حكايات الجان ، ولا يزال هذا اللون هو المسرح الترفيهي التقليدي في بريطانيا أثناء عطلات عيد الميلاد .

كذلك نقلت فرقة من البهلوانات بانتومايم جون ريتش إلى كوبنهاغن في عام ١٨٠١ م وأعدوا رصيدا من الملهاوات الصامتة اجتمع فيها هارلكان إلى كولومبين مع شخصيات نمطية شعبية مقتبسة عن الملهاوات الدنمركية ، ولا يزال الكثير من هذه الإيماءات الراقصة ضمن الريبرتوار التقليدي الذي تؤديه « فرقة الطاووس » The Peacock Company كل موسم صيف في تيفولي .

وتبنى المسرح الرومانسي الفرنسي خلال القرن التاسع عشر مهرج الملهاة المرتجلة القديمة المدعو بدرولينو Pedrolino بعد أن أطلق عليه اسم بيرو Pierrot بثوبه الأبيض الفضفاض وغطاء رأسه المخروطي الأسود وأضفى عليه وجها حزينا مطليا بدهان أبيض ، وجعل منه شخصية مثيرة للعطف ، حتى لقد لعب دورا رئيسيا في أوبرا

التمثيلية تبدأ بمشهد تمهيدي يتخلله نقد فكاهي للحدث الذي يقع بعد ذلك في ثلاثة فصول يشترك فيها كافة ممثلي الفرقة الذين يتراوح عددهم بين تسعة واثني عشر ممثلا . ويخضع الحدث للوحدات الدرامية الثلاث : حيث تدور المسرحية حول واقعة واحدة يطويها يوم واحد في مكان لا تعدوه . وكانت وحدة الزمان unity of time الأرسطية أكثر الوحدات ظفرا بالاستمساك بها . وما أكثر ما كان الحدث يتم خلال الليل المظلم حيث يتلمس الممثلون الطريق في الظلام ويتعثرون على السلالم التي تنفتح عليها نوافذ تترصدهم منها المفاجآت كإطلاق الرصاص أو الضرب المبرح ، ثم يأتي الصباح بالخاتمة السعيدة ، كما تتخلل الفصول عروض من الرقص والغناء .

وكان الرصيد الدرامي repertoire* لفرق شمال إيطاليا مثل فرق البندقية يختلف عنه في الجنوب مثل فرق نابلي ، ليس فقط من حيث اللغة المستخدمة وإنما أيضا من حيث الحدة والمزاج والإيقاع ، فعلى حين انطوت روايات الشمال الإيطالي على سيناريوهات مأساوية ومشاهد مرعبة وإن ظل يؤديها ممثلو الملهاة المرتجلة حتى كانت أغلبها قريبة الشبه في بنائها الدرامي structure من الملهاة الأدبية commedia erudita* [الكوميديا الأدبية literary comedy] ، انطوت روايات الجنوب على المزيد من التنوع والحيوية والمرح ولجأت أكثر ما يكون إلى الرقص والغناء .

وأشهر الشخصيات النمطية في الملهاة المرتجلة هم العشاق الشبان amorosi* والخدم Zanni* مثل بريغيلا Brighella* وأرلكينو Arlecchino* وفانتسكا Fantesca* وكولومبينا Colombina وكوفييللو Coviello* وبولتشينلا Pulcinella* ثم التاجر بنطلوني Pantalone* وشخصية الدكتور doctor* والكابيتانو سبافنتو Spavento* وسكارامسوش Scaramouche* وتارتاليا Tartaglia* . ولقد غدت هذه الشخصيات فيما بعد عنصرا أساسيا في التمثيليات الإيمائية الصامتة بإنجلترا وأطلق عليها اسم « هارليكانيات harlequinades » ، وما أكثر الباليهات التي صممت مستخدمة شخوصها

على حساب النظرة الروحية — كانت مجهولة لديه في العصور السابقة ، فما كان مقبولا خلال العصور الوسطى بوصفه قدرا محتوما لا سبيل إلى مقاومته بدا بغتة موضع تساؤل ، وأصبح إنسان عصر النهضة مشحونا بحيوية فائقة نهما إلى المعرفة مشوقا إلى تذليل الحياة لصالحه ، وفي نفس الوقت توافا إلى السخرية منها حين يكتشف ما تزخر به الطبيعة الإنسانية من حمق وضعف . وجاءت الملهاة المرتجلة كإحدى المحاولات لاستخدام المسرح تعبيرا عن هذه الفلسفة ، فكان تحرير الإنسان من الانفعالات المكبوتة ورفع الغطاء عن البخار المحبوس إحدى وظائفها الهامة منذ ظهرت . وما لبثت هذه الوظيفة أن ازدادت أهميتها مع الحركة الكاثوليكية لمناهضة الإصلاح الديني البروتستانتي في أواخر القرن ١٦ ومستهل القرن ١٧ عندما تجاوزت محاكم التفتيش كل الحدود ، وازداد الملوك استبدادا وطغيانا . فقد أتاحت الطبيعة الارتجالية لهذه الملهاة الكثير من فرص النقد والسخرية والاستهزاء في شكل عبارة تلميحية هنا أو إيماءة بليغة معبرة هناك بما لا يتاح في المسرحيات ذات النص المكتوب . ومن بين الوسائل التي كانت تلجأ إليها الملهاة المرتجلة تقديم الشخصية ذات الأهداف المتنافضة والمقاصد غير المفهومة مما يفضي إلى سوء الفهم فتصدر عن غير قصد إجابات غير مناسبة هزلية تارة وفاجعة تارة أخرى . ولما كانت كل شخصية نمطية تتكلم بلهجتها الخاصة ، فإن سوء الفهم الفكاهي ينجم عن غموض معاني الكلمات أو الخلافات الاجتماعية التي تفصل بين طبقات المجتمع . وقد كشفت الملهاة المرتجلة عن الكثير من مظاهر الأدواء الاجتماعية الذائعة حينذاك كالنفاق والرياء مما أدى إلى تبني كثير من شعوب العالم لهذا النمط المسرحي ومحاولة تكييفه وفق متطلباتها .

ولما كان ممثل الملهاة متخصصا في تمثيل شخصية نمطية بذاتها منذ بدء اشتغاله بالتمثيل لا يكاد يستبدلها بغيرها فقد أعانه ذلك كثيرا على إتقان الارتجال ، ورغم أن الكثير منهم كان ينمي حصيلة من العبارات المزدوجة المعنى متلاعبا بالألفاظ إلا أن التعبير الإيمائي كان هو المهيمن . وكانت

أخرى . وهذا هو المقصود من الكونشيرتو حتى في صورته النامية منذ العصر الرومانتيكي حتى عصرنا الحديث ؛ ذلك أن الآلة المفردة في الكونشيرتو تقوم بكل الأداء الذي يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد في العزف عليها من ناحية ، وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقي في يد عازف ماهر من ناحية أخرى ، على حين يقوم الأوركسترا بمصاحبتها وبعزف أجزاء تجلي التعارض والتكامل في الطابع والحركة . وهكذا يكون الكونشيرتو مصنفًا متعدد الحركات أو وحيد الحركة يصاغ لآلة منفردة يجري الحوار بينها وبين الأوركسترا . ومهما اختلفت الآلة المستخدمة لا تختلف صيغة الحركات . والتقليد المتبع في الكونشيرتو أن يكون من حركات ثلاث أولاها في صيغة الصوناتا sonata* .

concerto grosso **الكونشيرتو الكبير**
(It.) (great concerto) (mus.)

عمل أوركسترالي شاع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ويجري الحوار أو المبادلة الموسيقية فيه عادةً وليس دومًا بين مجموعتين من الآلات الأوركسترالية : مجموعة كبرى تسمى كونشيرتو concerto ومجموعة صغرى تسمى كونشيرتينو concertino . وهو غير الكونشيرتو concerto* الذي يكون الحوار فيه بين الأوركسترا وآلة للعزف الفردي .

conch-shell motif *motif m. de la conque* (arch.) **حلية زخرفية على شكل الصدفة**

عنصر زخرفي على شكل الصدفة ، أو حنية بها زخرفة إشعاعية من المركز على شكل الصدفة تراها في واجهة مسجد الأقمر وداخل باب زويلة بالقاهرة . (صورة ١٧٥)

Confucianism **الكونفوشية ، الكونفوشيوسية**
confucianisme m. (cul.)

تنسب إلى مبدعها الحكيم الأخلاقي كونفوشيوس [كونفوتزه بالصينية] (٥٥١ – ٤٧٩ ق.م) وترمي إلى إرساء نظام أخلاقي وسياسي يضمن العدالة والأمان والسلم الدولي . وتسعى الكونفوشيوسية إلى تنظيم

ووحدة المكان ووحدة الحدث .

commemorative shrine (arch.) see: **mashhad**

commercial art *art m. commercial* (arts) **الفن التجاري**

هو فن تصوير الإعلانات أو البطاقات أو النماذج التجارية أو زخرفة الكتب أو المجلات المصورة .

compartment *compartiment m.* (arts & arch.) **جامة**

مساحة أو منطقة محددة يختلف شكلها ، فقد تكون مستديرة أو بيضية أو مفصصة ، تحد الزخارف وتفصل بينها وتشكل أساس التصميم الزخرفي ، وعادة ما تعقب كلمة جامة صفة تحدد شكلها .

compendium *compendium m.* (cul.) **الموجز الوافي**

هو خلاصة لأهم عناصر علم أو كتاب .

complete lifting (blt.) see: **lifting a ballerina**

complimentary ticket *billet m. de faveur* (drama) **تذكرة أو بطاقة مجاملة**

تذكرة مجانية أو بسعر مخفض .

composition *composition f.* (arts) **تكوين فني**

هو ضم مكونات العمل الفني في نسق ما form* . وتشمل هذه المكونات الأشكال والكتل [الأجسام] ومساحات الظل والضوء .

concerto *concerto m.* (mus.) **كونشيرتو**

مع نشأة الفيولينه وتقدم العزف عليها في عصر « الباروك » نشأ أيضا فن التأليف للآلات الوترية التي تتجلى المهارة في العزف عليها . وكلمة « كونشيرتو » مشتقة من اللغة اللاتينية وتعني « المباراة » في المهارة لإبراز مفاتن الأداء . ويقوم الأسلوب الكونشيرتي على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية ، وبين عناصر العذوبة الشاعرية الهادئة من جهة

« بالياتشي » Pagliacci للبونكافالو Leoncavallo . كذلك وجد بولتشنيلا طريقه إلى مسرحية العرائس الإنجليزية المسماة « بانش وجودي » Punch and Judy المتميزة بالعنف والقسوة .

ونعد التمثيليات القصيرة التي تدور حول الشخصيات النمطية في المسلاة vaudeville* وعروض الابتذال الفكاهي burlesque* الأمريكية ، وكذا الروايات الكوميدية القصيرة في السينما الصامتة وخاصة أفلام ماك سينيت Mack Sennet وبستر كيتون Buster Keaton وهارولد لويد Harold Lloyd — بل ولوريل وهاردي — تعتبر من مخلفات « الملهاة المرتجلة » . (صورة ٨١)

commedia erudita **الملهاة الأدبية**
(literary comedy) (drama)

أحد أنماط المسرح الإيطالي في القرن السادس عشر وعلى النقيض من الملهاة المرتجلة ذات اللغة المحكية ، إذ كانت تكتب باللغة اللاتينية أو الإيطالية محتذية حذو النصوص الدرامية للمؤلفين الرومان والإيطاليين القدامى . وقد كان من الطبيعي مع ارتقاء لغتها عن فهم السواد الأعظم من الشعب أن يقوم بأدائها أمام الأشراف والنبلاء ممثلون غير محترفين وأن تتسم بغزارة مادتها ، إذ لم يكن يتصدى لتأليفها إلا كاتب متبحر غزير الثقافات القديمة وعلى رأسها أعمال مؤلفي المسرحيات الكلاسيكية من أمثال بلاوتوس Plautus* وتيرينتيوس Terence* ومؤلفات كتاب الحركة الإنسانية مثل بوكاتشيو Boccaccio فضلا عن مؤلفات لودفيكو أريوستو Ludovico Ariosto الذي كان يعد أفضل مؤلفي الملهاة باللغة الإيطالية والشخصية الأساسية في توطيد هذا القالب الأدبي . وكان للأفكار الرئيسية والموضوعات الدالة والمواقف الدرامية dramatic situations والشخصيات النمطية stock characters* التي تنطوي عليها الملهاة الأدبية تأثير بالغ على الملهاة المرتجلة التي كان رصيدها الدرامي وخاصة في شمال إيطاليا يشبه إلى حد بعيد « الملهاة الأدبية » من حيث بناؤها الدرامي المحكم القائم على الوحدات الدرامية الثلاث : وحدة الزمان

contralto (It.) **رَنَانَ (مج) ، كونترالطو**

(mus.)

أَشَدُّ طَبَقَاتِ أُصْوَاتِ النِّسَاءِ غِلْظَةً ، وَيُوازِنُ فِي طَبَقَتِهِ التِّينور [الصَّادِح] tenor* وَإِن اخْتَلَفَا جَرْسًا .

contrapposto (It.) (arts) **الوَضْعَةُ الالْتِوائِيَّةُ**

وِقْفَةٌ لِلْجِسْمِ يَخْتَلِفُ فِيهَا اتِّجاهُ الرَّأْسِ وَالكَتِفَيْنِ عَن اتِّجاهِ الرِّدْفَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ .

contrast *contraste m.* **التَّبايُنُ ، التَّضادُّ**

(arts)

هو ما يظهرُ من فَرْقٍ بين شيئَيْنِ يَخْتَلِفانِ في الصُّورةِ أو الحَجْمِ أو الشَّكْلِ ، كالفَرْقِ بين الخطِّ المستقيمِ والخطِّ المُنْحَني ، وبَيْنَ القاتِمِ والدَّاكِنِ chiaroscuro* أو بين لَوْنَيْنِ مُتَقابِلَيْنِ مُتَصارِعَيْنِ مِثْلِ الأَحْمَرِ وَالأَخْضَرِ .

control board **الأَرْغُنُ الضَّوْئِيُّ**

(switch board) *jeu m. d'orgue* (drama)

جِهازُ الإِضاءَةِ المَسْرَحِيُّ ، وَضَعَ تَصْمِيمَهُ مُهَنْدِسٌ إيطاليٌّ يُدْعَى بوردوني عام ١٩٥٣ وَيَحْتَوي عَلى ما يَقْرُبُ من مِئَةٍ وَخَمْسِينَ مِصْباحًا ، يَسْتَخْدِمُ ضَوْءَ غازِ الزِّينون xenon وَهوَ ضَوْءٌ شَبِيهٌ بِضَوْءِ الغازِ وَلَكِنَّه يَفُوقُ الضَّوْءَ الكَهْرَبائيَّ العاديَّ وَضَوْءَ النِّيون ، فَيَتَجاوَزُ في شِدَّةِ ضَوْئِهِ الضَّوْءَ العاديَّ اثْنَتَي عَشْرَةَ مَرَّةً وَلا يَحْتاجُ مِصْباحُه إِلى عَدَساتٍ لِتَقْوِيَةِ الضَّوْءِ . وكانَ المِصْباحُ يُغَطِّي فِي مَبْدَإِ الأَمْرِ مِساحَةً نِصْفُ قُطْرِها خَمْسَةَ عَشَرَ مِتْرًا وَلكِنَّه أَصْبَحَ مع التَّطْويرِ يُغَطِّي مِساحةً أَكْبَرَ . وَالضَّوْءُ النَّاتِجُ عَنْ هذه المَصابِيحِ مُخْتَلِفٌ عن ضَوْءِ الكَهْرَباءِ العاديَّةِ الَّتي تَخْبو عادةً إذا لَمْ تَكُنِ المَصابيحُ في قُوَّتِها القُصْوَى . وَيَأْتي ضَوْءُ الزِّينون في المَرْتَبَةِ التالِيَةِ لِضَوْءِ الشَّمْسِ مِنْ حَيْثُ شِدَّةِ الإِضاءَةِ ، حَتَّى إنَّ إِضاءَةَ أَرْضِيَّةِ المَسْرَحِ بِأَكْمَلِها قَدْ لا تَحْتاجُ إلى اسْتِخْدامِ أَكْثَرَ مِنْ خَمْسَةِ مَصابيحِ زِينون . وَتَسْتَطيعُ أَجْهِزَةُ الإِضاءَةِ تَشْكيلَ مِئَةِ لَوْنٍ ضَوْئِيٍّ . وَيَرْبو ثَمَنُ مِصْباحِ الزِّينون عَلى عَشَرَةِ أَمْثالِ ثَمَنِ المِصْباحِ العاديِّ ، غَيْرَ أَنَّه يَعْمَلُ أَلْفَي ساعةٍ عَلى حين يعمل المصباح العاديُّ ١٢٠ ساعة فَحَسْبُ وكان فولفغانغ ڤاغنر وڤيلاند ڤاغنر حفيدا ريتشارد ڤاغنر هما أول من استخدم الأرغنَ الضَّوئيَّ ، وذلكَ في

تُنادي بِه العَقائِدُ الأُخْرَى ، وَنادَت بِاتِّخاذِ المَعْرِفَةِ وَسيلَةً لِلتَّطَوُّرِ وَالتَّقَدُّمِ ، وَتَشَأَتْ مبادئُ أَرْبَعَةٍ يَدينُ بِها كُلُّ كونفوشيوسي هي : التَّبَحُّرُ في العُلومِ ، وَالتَّمَسُّكُ بِالخُلُقِ القَويمِ ، والتِزامُ السَّماحةِ الوادِعةِ ، والاتِّصافُ بالإرادةِ الحازِمةِ .

Constable, John (arts) **كُونِسْتابِل ، جُون**

(١٧٧٦ — ١٨٣٧)

واحِدٌ من أَعْظَمِ مُصَوِّري المَناظِرِ الطبيعيةِ الإنجليز ، دَرَسَ الفَنَّ في الأكاديميَّةِ الملكيَّةِ ، واتَّسَمَتْ مَرْحَلَةُ تَكْوينِهِ الطَّويلةِ بِعامِلَيْنِ هامَّيْنِ : الأَوَّلُ هو دِراسةُ واسْتيعابُ ما سبق أن أَنْجَزَهُ كِبارُ مُصَوِّري المَناظِرِ الطَّبيعيَّةِ أَمْثالِ رويزديل Ruisdael* وَروبنز Rubens* وغينزبورو Gainsborough* . وَالثَّاني عِشْقُهُ المُرْخُ لِلطَّبيعةِ الذي يتجلَّى في تَصاويرِهِ لِمَشاهِدِ السُّحُبِ الطَّليقَةِ والسُّهولِ الفسيحةِ وجداولِ الماءِ وَحقولِ الحِنْطَةِ . وَيَفْتَرِقُ كونستابل عَنْ مُعاصِرِهِ تيرنر Turner* الذي يَكادُ يكونُ في نَفْسِ عُمْرِهِ في أنه نَموذَجٌ صادِقٌ لِلحِقْبَةِ الرُّومانسيَّةِ ، وقد شارَكَ مع الشَّاعِرِ وردزورث Wordsworth* في العَوْدَةِ إلى الطَّبيعةِ ودراسةِ ظواهِرِها بعد ضُغوطِ الثَّورةِ ووَطْأَةِ الحَرْبِ . ومن أَشْهَرِ لَوْحاتِه « عَرَبَةُ نَقْلِ التِّبْنِ » ١٨٢١ (ناشونال غاليري بلندن) و « قَفْزَةُ الجَوادِ » ١٨٢٥ (الأكاديمية الملكيَّة بلندن) و « حَقْلُ القَمْحِ » ١٨٢٧ (ناشونال غاليري بلندن) . (صورة ١٨٦)

consul *consul m.* (cul.) **قُنْصُل**

أَحَدُ حاكِمَيْنِ احْتَفَظا مُنْذُ عام ٤٤٩ ق . م بِالسُّلْطَةِ العُلْيا المَدَنيَّةِ والعَسْكَرِيَّةِ في روما ، وَكانَ يَجْري انْتِخابُهما سَنَوِيًّا .

content *contenu m.* **المَضْمونُ**

هوَ المُحْتَوى الَّذي يَنْطَوي عَلَيْهِ العَمَلُ الفَنِّيُّ .

Conté pencil **قَلَمُ كُونْتيه**

crayon m. Conté

قَلَمٌ فَحْمِيٌّ سُمِّيَ باسْمِ مُبْتَكِرِهِ ، وهوَ أَحَدُ العُلَماءِ الَّذينَ رافَقوا نابليون في حَمْلَتِهِ عَلى مِصْرَ .

contour see: **outline**

الرَّوابِطِ بَيْنَ الأَفْرادِ لِيَسودَ السَّلامُ وَتَشيعَ المَحَبَّةُ بَيْنَ النَّاسِ . وَتُسَمَّى في الصِّينِ « جو » Ju وَمَعْناها « الضُّعَفاء » ، وَتَضُمُّ نَفَرًا مِنَ المُخْتَصِّينَ بِالفُنونِ السِّتَّةِ : مَراسِمِ الطُّقوسِ ، والمُوسيقَى ، والرِّمايَةِ ، وَقِيادَةِ المَرْكَباتِ الحربيَّةِ ، وَالتَّاريخِ ، والحِسْبَةِ numbers (مُحاسَبات أَمْلاكِ الأُسْرَةِ المَلَكِيَّةِ) . وَكانَ كونفوشيوس واحِدًا مِنْ بَيْنِ هؤلاءِ الضُّعَفاءِ ، وَإذْ كانَ ذا حِسٍّ نَقَّادٍ بِما عَلَيْهِ نَحْوَ المُجْتَمَعِ مِنْ مَسْئوليَّةٍ أَلْزَمَ نَفْسَه بِأَنْ يَكونَ مُصْلِحًا اجْتِماعِيًّا وَسِياسِيًّا ، وَجَعَلَ مِن هؤلاءِ « الضعفاءِ » ما سَمَّوا « بِالأَقْوِياءِ » ، وَأَخَذَ هو وَأَتْباعُه يَتَنَقَّلونَ من إقْليمٍ إلى آخَرَ آخِذينَ عَلى أَنْفُسِهِم أَنْ يُقْنِعوا أُمَراءَ الإِقْطاعِ بِالإِصْلاحِ الاجْتِماعيِّ .

وَعَلى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّه لَمْ تَكُنْ لَهُم تَعاليمُ جامِدَةٌ إِلَّا أنه كانَ لَهُمْ نَهْجٌ مَرْسومٌ كانوا يُسَمُّونَه « الطَّريقَ » أو « الخَيْطَ الواحِدَ » [تجن] jen يَنْتَظِمُ كُلَّ تَعاليمِ كونفوشيوس ، وَهو خَيْطُ الإِنْسانيةِ وَالحُبِّ . فَكانوا يَوَدُّونَ أَنْ يَكونَ كُلُّ فَرْدٍ إِنْسانًا كامِلًا مُتَحَلِّيًا بِالفَضائِلِ ، وَهوَ حينَ يَأْخُذُ نَفْسَهُ بِهذا عَلَيْهِ أَنْ يَأْخُذَ بِيَدِ الغَيْرِ لِيبلغَ مَبْلَغَهُ ، كَما كانوا يسْعَوْن جاهِدينَ أن يَسودَ الأُسْرَةَ الوِفاقُ ، وَيَسودَ النِّظامُ العادِلُ الدَّوْلَةَ بِحَيْثُ يَأْخُذُ أُسْلوبُ الحُكْمِ طَريقَ الوَسَطِ والاعْتِدالِ لا التَّطَرُّفِ ، وَيُرَفْرِفُ السَّلامُ عَلى العالَمِ ، بادِئينَ طَريقَهُم بِحُبِّ الأَبْناءِ لِلآباءِ وَالبِرِّ بِهِم عَلى نَحْوِ ما تَكونُ الحالُ في الشَّجَرةِ ، فَهِيَ تَنْمو مِنْ جُذورِها . وَالأَساسُ الأَوَّلُ الَّذي انْبَنَتْ عَلَيْهِ الكونفوشيوسيَّةُ هو أَنْ يُعامِلَ الرَّئيسُ مَرْؤوسَهُ كَما يُحِبُّ أَنْ يُعامِلَهُ رَئيسُهُ ، وَالمَعْروفُ أَنَّ الإِنْسانَ مَهْما اخْتَلَفَتْ بيئَتُهُ إِمَّا أَنْ يَكونَ رَئيسًا وَإِمَّا أَنْ يَكونَ مَرْؤوسًا .

وَقَدْ كُتِبَ لِلْكونفوشيوسيَّةِ أَنْ تَزْدَهِرَ خِلالَ القَرْنِ الأَوَّلِ المِيلاديِّ ، وَحَرَصَتِ الحُكوماتُ عَلى تَطْبيقِ المَبادئِ الَّتي نادَتْ بِها الكونفوشيوسيَّةُ عَلى الرَّغْمِ مِنْ مُناهَضَةِ الطَّاوِيَّةِ Taoism* والبوذيَّةِ Buddhism* لَها . وَما إنْ أَطَلَّ حُكْمُ أُسْرَةِ صُونْ Sung* (٩٦٠–١٢٧٩) حَتَّى طالَعَتْنا الكونفوشيوسيَّةُ بِمَبادئَ جَديدةٍ مُتَطَوِّرةٍ اطَّرَحَت جانِبًا الاسْتِغْراقَ الرُّوحانيَّ الَّذي

بِنَفْسِها . وَهذه هي مَرْحَلة الاكْتِمال أَوِ المَرْحَلة القِبْطِيَّة ، وَفيها كانَ البَطارِكة الأَقْباط بِالإسكندرية هُمُ الَّذينَ بِيَدِهِم مَقاليدُ السِّياسة في مِصْرَ ، كَما كانوا يَحْظَوْنَ بِشَيْءٍ قَريبٍ مِنَ الاسْتِقْلالِ في أُمورِهِم . وَكانَ أَنْ شاعَت الرهبنة في البِلادِ وَضَمَّت تَحْتَ لِوائِها نَفَرًا كَبيرًا مِنَ الرِّجالِ وَالنِّساءِ أَصْبَحَت تَضُمُّهُم أَدْيِرة غَنِيَّة تَمْلِكُ الإِنْفاقَ عَنْ سعة مِمَّا شَجَّعَ عَلى تَمْهيدِ السَّبيلِ لِظُهورِ أَعْمالٍ فَنِّيَّةٍ ذاتِ طابَعٍ جامِعٍ يُلْهِمُها مَصْدَرٌ واحِدٌ يَتَمَثَّلُ في بَطْريرك الإِسْكَنْدَرِيَّة .

أَمَّا المرحلة الأَخيرة فَهِيَ مَرْحَلة الانتشار ، أَوْ مَرْحَلة فَنِّ الأَقْباطِ الَّتي بَدَأَت بِمَجيءِ العَرَبِ إِلى مِصْرَ سنة ٦٤١ م . فَهُوَ لَمْ يَنْتَهِ بَل اسْتَمَدَّ مِنْ قُوَّةِ دَفْعِ الفَتْحِ الإِسْلامِيِّ طاقَةً جَديدةً أَعانَتْهُ عَلى مُواصَلة طَريقِه الطَّويلِ .

وَإِذا كانَ الفَنُّ القِبْطِيُّ يَدينُ بِوُجودِه وَبَقائِه لِشَيْءٍ فَمَرَدُّ ذَلِكَ إِلى قُدْرة الطَّبَقَة المُتَوَسِّطة ثُمَّ إِلى النُّفوذِ الكَنَسِيِّ الواسِعِ ، هذا إِلى ما رُزِقَ مِن إِلْهام كانَ مَصْدَرَ إِبْداعِه وَتَأَثُّرِه بِالفَنِّ الفِرْعَونِيِّ الَّذي أَفادَ مِنْه في اتِّجاهاتِه عَنْ غَيْرِ قَصْد . فَفي الحَقِّ أَنَّ الفَنَّ القِبْطِيَّ في عَصْرِ ازْدِهارِه كانَ يَتَّسِمُ بِظاهِرةٍ بارِزةٍ وَهِيَ التجانسُ الَّذي يُمَيِّزُهُ عَنْ كُلِّ الفُنونِ المُعاصِرة ، هَذا التَّجانُس الَّذي كانَتْ خَصائِصُه لا تَظْهَرُ إِلَّا تَدْريجيًا ، وَلَكِنَّها بِهَذا كُتِبَت لَها الغَلَبَة عَلى الفَنِّ اليونانِيِّ الرُّومانِيِّ الَّذي كانَ سائِدًا ، وَحَلَّت مَحَلَّ مَلامِحه حَتَّى في المَوْضوعاتِ الَّتي كانَ يَتَناوَلُها وَالَّتي عاناها الفَنُّ القِبْطِي وَاحْتَفَظَ بِها ، فَلا يُمْكِنُ لأَيِّ فَنٍّ أَنْ يَعيشَ إِلَّا إِذا ظَهَرَت لَهُ مَلامِحُ خاصَّةٌ في عَدَدٍ كَبيرٍ مِنَ الأَعْمالِ لَها أَزْمِنَتُها وَأَمْكِنَتُها .

وَإِذا كانَ الفَنُّ القِبْطي قد عاشَ في زَمانٍ بِعَيْنِه وَمَكانٍ بِذاتِه ، فَمَعْنَى هذا أَنَّهُ كانَ فَنًّا حَقيقيًّا لَهُ صِفاتُه وَلَهُ خَصائِصُه ، وَهُوَ إِنْ فَقَدَ وَسائِلَ التَّرَفِ وَالأُبَهةِ — عَلى عَكْسِ الفَنِّ البيزَنْطِيِّ الَّذي كانَ يَحْتَلُّ مَكانةً مَرْموقةً في قُصورِ الأَباطِرة — لكنَّه عَلى أَيَّةِ حالٍ كان فَنًّا رائِعًا مُتَميِّزًا . وَلَقَدْ كانَ نَهْجُهُ البَساطة وَدَيْدَنُه التَّيْسير ، وَلاغَرابَةَ في ذَلِكَ ، فَهُوَ فَنٌّ شَعْبِيٌّ نَبَعَ مِنْ أَعْماقِ الشَّعْبِ الذي أَضْفَى عَلَيْه انْطِباعاتِه وَتَأَمُّلاتِه . لِذا كانَ قَصْدُهُ إِلى المَوْضوعِ تارِكًا التَّفاصيلَ جانِبًا ، يُعْنَى بِالحَقيقةِ وَلا يُعْنَى بِالعَرَضِ ، يَهْتَمُّ بِاللُّبِّ

وَلَمْ تَكُن اللُّغَة التي كانَ يَتَكَلَّمُ بِها القِبْط حينَذاك غَيْرَ مَرْحَلة مِنْ مَراحِلِ اللُّغَة المِصْرِيَّة القَديمة . مِنْ أَجْلِ ذلِكَ سُمِّيَت تَبَعًا اللُّغَة القِبْطِيَّة ، وما هي إِلَّا صورة مِنَ اللُّغَة الفِرْعَونِيَّة في تَراكيبِها وَكَلِماتِها لا تُخالِفُها إِلَّا في أَبْجَدِيَّتِها اليونانِيَّة وَتَزيدُ عَلَيْها بِسَبْعة أَحْرُف ديموطيقِيَّة ، هَذا إِلى ما انْضَمَّ إِلى لُغَةِ ذَلِكَ العَصْرِ مِنْ تَعابير وَكَلِماتٍ ومصطلحات اقتضاها نِظامُ الحُكْمِ وَالإِدارةِ واقْتَضَتْها الدِّيانة المَسيحِيَّة بِطُقوسِها الَّتي بَسَطَت سُلْطانَها عَلى ما حَوْلَها مِن الشُّعوبِ التي دانَت بِالمَسيحِيَّة لاسِيَّما الحَبَشة . فَكَلِمة قِبْط يُرادُ بِها شَعْبُ مصر مُنْذُ الفَتْحِ العَرَبِيِّ ، وَإِلى هذه الكَلِمة « قِبْط » يُنْسَبُ كُلُّ ما لِهَذا الشَّعْبِ من دينٍ وَفَنٍّ وَلُغَةٍ . وَلَقَدْ كانَ لإِطْلاقِ كَلِمة قِبْطِيٍّ عَلى المِصْرِيِّ المَسيحِيِّ ما أَدَّى إِلى تَعْريفِ تاريخِ الأَقْباط بِأَنَّه تاريخُ المسيحِيَّة في مِصْرَ .

Coptic art *l'art m. copte* (arts) **الفَنُّ القِبْطِيُّ**

نَشَأَ الفَنُّ القِبْطِيُّ في الإِسكندرية الَّتي كانَتْ مُلْتَقَى حَضارَتَيْنِ ، وَالَّتي عاشَت طويلًا مَرْكَز إِشْعاعٍ ثَقافِيٍّ يونانِيٍّ . وَمِنْ ثَمَّ كانَت الكَثْرَةُ مِنَ الآثارِ القِبْطِيَّة في مَرْحَلَةِ فَجْرِ الفَنِّ القِبْطِيِّ تَغْلِبُ عَلَيْها المَسْحَةُ اليونانية الرُّومانِيَّة الدَّخيلة .

وَتَلَت هَذه المَرْحَلة مَراحِل ثَلاث : أُولاها مَرْحَلةُ الصَّحْوة الَّتي تَمْتَدُّ مِنَ القَرْنِ الرَّابع إِلى مُنْتَصَفِ الخامِسِ . وَكانَ نُفوذُ بيزَنْطة عَلى البِلادِ الخاضِعة لَها وَمِنْها مِصر شَديدًا ، وَامْتَدَّ هَذا النُّفوذُ إِلى الفَنِّ . وَقَدْ سَخَتْ بيزَنْطة في إِنْشاءِ الكَنائِسِ هُنا وَهُناك ، غَيْرَ أَنَّ سَخاءَها خارِج بِلادِها وفي تِلْكَ الرُّقْعات الفَسيحة المُمْتَدَّة كانَ ضَئيلًا ، إِذا قيسَ بِما كانَ يُبْذَلُ داخِل بيزَنْطة نَفْسِها .

وَكانَ مِنْ جَراءِ إِنْشاءِ مِثْلِ هذه الأَبْنِيَة على فَتَراتٍ مُتَراخية وَبِتِلْكَ القِلَّة القَليلة أَنْ جاءَت مُتَبايِنَة في أَذْواقِها الفَنِّيَّة زَخْرفةً وَتَأْثيثًا لاتَجْمَعُ بَيْنَها وَحْدةٌ عامَّةٌ .

وَلكِنَّ هذه الحالَ المُضْطَرِبة ما لَبِثَت أَن اهْتَدَت إِلى المَعالِمِ الَّتي تَسيرُ عَلَيْها في إِنْشاء مَبانيها الدِّينِيَّة حينَ أَخَذَت البِلادُ تَخْرُجُ مِنْ رِبْقَةِ النُّفوذِ البيزَنْطِيِّ وَتُديرُ دَفَّةَ أُمورِها

مسرح بايْروِيث Bayreuth المُخَصَّص لإخراج الأوبرات الڤاغنرية .

conventional art *art m. conventionnel* (arts) **فَنٌّ اصْطِلاحِيٌّ ، فَنٌّ مُتَواضَعٌ عَلَيْه ، فَنٌّ تَقْليدِيٌّ**

الفَنُّ الَّذي لَهُ أُصولٌ تَقْليدِيَّة مُتَّفَق عَلَيْها بَعْدَ اسْتِنْباطِها مِنْ أَعْمالِ مَنْ يُرْجِعُ إِلَيْهِم فيه مِمَّن سَبَقوا .

conversation pieces *tableaux m. pl. d'intérieur; tableaux de genre* (arts) **صُوَرُ اللِّقاءاتِ الوُدِّيَّةِ وَمَجالِس الأُلْفَة**

هي صُوَرٌ لِبورتريهاتٍ جماعيةٍ تَضُمُّ أَفْرادًا رَفَعوا الكلفةَ فيما بينهم كَأَفْرادِ أُسْرةٍ أو مَجْموعة أَصدقاء أمام خَلْفِيَّةٍ مِن الأثاثِ والمُقْتَنَياتِ المَأْلوفةِ داخِل الدُّورِ ، وهم يتسامَرونَ أو يَشْغَلونَ أَنْفُسَهُم بأمورٍ شائعةٍ أليفةٍ . وتكون مثل هذه الصُّور في أغلبِ الأحوالِ صغيرة الحَجْم .

وتَرْجِعُ النَّماذِجُ الأَصْلِيَّةُ prototypes* لهذا النَّوْعِ من الصُّور إلى الفنِّ الفَلَمَنكِيِّ والهُولَنْدِيِّ في القَرنِ السَّابِع عَشَر ، غير أنه ازْدَهَر في البورتريهاتِ الإنجليزيَّةِ خِلالَ القَرْنِ الثَّامِنَ عَشَرَ على يَدِ هوغارث Hogarth* وَغَيْرِه ، فقد وجد الفنَّانون في تصوير مجالسِ الأُلْفَةِ ما يَتَّفِقُ ومُيولهم . (صورة ١٧٧)

Copt *copte* (cul.) **قِبْط**

تَرْجِع كَلِمَةُ قِبْطِيّ في الأَصْلِ إلى الاسْم المِصْرِيِّ القَديمِ لِمدينة مَنْف وَهوَ « حت كابتاح » وَمَعْناه مَعْبَد قَرِينِ الإِله بِتاح ، وَكانَ اسْم العاصمة مَنْف يُطْلَقُ مَجازًا على مِصْرَ كُلِّها كما هي الحالُ اليَوْمَ حينَ تُسَمَّى المُحافَظة باسْمِ عاصِمَتِها . وانْتَقَلَ هذا الاسْم إلى اليونانيَّة فَغَدا « اجيبتوس » ثُمَّ انْتَقَلَ إلى العَرَبيَّة عَنِ اليونانيَّة فَأُسْقِطَ أَوَّلُه عَلى أَنَّه حَرْفٌ لِلتَّعْريفِ مُقابِل « ال » ، كما أُسْقِطَ آخره على أَنَّه حَرْفُ إِعْرابٍ ، وبقيت « جيبت » الَّتي أَصْبَحَت « قِبْط » والتي غَدَتْ تَدُلُّ على السُّكان أكثرَ مِمَّا تَدُلُّ عَلى البَلَد ، وَغَدَتْ بَعْدُ اسْمًا مُمَيِّزًا لِمَسيحيِّي مِصْرَ تُمَيِّزُهم عَنْ غَيْرِهم مِمَّنْ لَمْ يَدْخلوا في الإسْلامِ بَعْدَ الفَتْحِ العَرَبي

يَعْترف بِنماذِجِه المُبَكِّرةِ ، حتى إذا اكْتَمَلَ نُضوجُ الطِّرازِ الكورنثيِّ كانَ هذا إيذانًا بظُهورِ تِلْكَ التِّيجان خارِجِ المَباني وَخاصَّةً إثْرَ غَزَواتِ الإسكندر الأكْبَرِ .

وفي مَبْدَإِ الأَمْرِ اسْتُخْدِمَ معه التَّصَد entablature* الدُّوريُّ الأيونيُّ ذو الحافَةِ المُسَنَّنَة فَوْقَ الإفْريزِ frieze* إلى أنْ وَقَعَ الاختِيارُ على الإفْريزِ الدُّوريِّ Doric* فَنَحَتوا الوُرَيداتِ rosettes* وَحِلْياتِ جُمْجُمةِ الثَّوْرِ على الميتوبات metope* وَنَحَتوا الأخاديد وسَنابِلَ القَمْحِ على التريغليفات . على أنَّ نِسَبَ العَمودِ الكورنثيِّ ظَلَّتْ مُنَقَّحَةً بِنِسَبِ العَمودِ الأيونيِّ إذِ اقْتَصَرَ التَّغْيير على التّاج فَحَسْبُ . وَلَقَد طَوَّر الرُّومان التّاجَ الكورنثيَّ حتى أُطْلِقَ عليه اسْمُ الطِّرازِ الكورنثيِّ الرُّومانيِّ نَظَرًا لِتَنَوُّعاته العَديدة ، ويَتَميَّزُ بارتِفاعِ الصَّفِّ الأدْنى مِنْ أوْراق الأقَنْثا مُتَجاوِزًا أوْراقَ الصَّفِّ الأعْلى ، وبَدَلًا مِنْ أنْ تَتَلاقَ اللَّفائِف الحَلَزونيَّة التي تَتَوَسَّطُ الأوْراقَ تَراها تَشْتَبِكُ مَعًا ، وقد يوضَعُ مَكانَ حِلْياتِ الأرْكانِ الحَلَزونِيَّة صَدْرُ حَيَوانٍ يَشِبُّ على قائِمَتَيْه الخَلْفِيَّتَيْنِ باسِطًا الأماميَّتَيْن ، أو صورة كَبْش ، أو صُوَر خَيْلٍ مُجَنَّحة .

(شكل ٣٩)

كورْنِي ، بيير Corneille, Pierre (drama)
(١٦٠٦-١٦٨٤)

مُؤَلِّف مَسْرَحيٌّ فَرَنْسيٌّ يُعَدُّ أَحَدَ أَعْظَمِ الكُتّاب الكلاسيكيّين ، وهو خالِقُ المَأْساة الفَرَنْسيَّة حتى سُمِّيَ شكسبير الفَرَنسيِّ . وقَدْ حارَ النّاس في وَصْفه ، فهو تارَةً الدّاعية الأخْلاقيُّ المُتَنَكِّر في ثَوْب مُؤَلِّف مَسْرَحيٍّ ، وتارَةً أُخْرى هو مُؤَجِّج الطاقة المُؤْمِنُ بِقُدْرة الإنسان على صياغة مَصيره بإرادَته ، وَطوْرًا آخَرَ هو مِثالي يُؤيِّد البُطولة وأداء الواجِبِ الأخْلاقي دونَ تَرَدُّدٍ أمامَ النِّداءاتِ العاطِفيَّة . وهو ما يَتَجلَّى في مُعْظَم شَخْصيَّات رِواياته التي تُحاوِلُ أنْ تَحِلَّ صِراعاتها الدّاخليَّة بِنَفْسِها وأنْ تَرْقى بِغَرائِزها ، كما يَعْكِسُ شِعْره الرَّصينُ هذه المبادئَ جَميعًا . ومَعَ أنَّ كورْني كان يَمْتَلِكُ قُدْرَةً دِراميَّةً خارِقةً لِلعادَة إلّا أنَّه كان قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ أعْظَم مُبْتَكِرٍ للحَبكات الرِّوائيَّة المتنوِّعة نَبَتَ على أرْض فَرَنسا ، فلا تَفْرُغ جُعْبَتُهُ منها حتَّى ضارَع بها الإنجازات الدِّراميَّة

الطَّنَف cornice* في العِمارة الإغْريقيَّة .

٢ ـ عُنْصُرٌ مِعْماريٌّ من الحَجَر ناتِئٌ من جِدارٍ لِيحمل عارِضَةً أو شَيْئًا فَوْقَه ؛ أو قَضيبٌ مُثَبَّت من طَرَف واحِد .

كوريلّي ، أرْكانجلو Corelli, Arcangelo
(١٦٥٣ ــ ١٧١٣) (mus.)

عازِفُ فيولينه إيطاليٌّ كان على رَأْسِ مَنْ عَرَفوا إمْكاناتِ هذهِ الآلَةِ فاستَنبط منها أرْوَعَ الألْحان . وإليه يَعودُ الفَضْلُ الأوَّلُ في تَأْسيس قالَب « الكونشيرتو الكبير » concerto* grosso . وَمِنْ بَيْنِ نَماذِجه في هذا القالَبِ « كونشيرتو الكريسْمَاس » Christmas concerto .

Corinthian order طِرازُ العَمودِ الكورنثيّ
ordre m. corinthien (arch. & arts)

هو العَمود النّاقوسيُّ التّاج ذو البَتَلاتِ المُحَدَّدة رَأْسيًّا والمُنْحنِيَة صَوْبَ الخارج والمُصَمَّم لِحَمْلِ الوِسادةِ abacus* المُرَبَّعة . والتّاج الكورنثي الأصيل ذو صُفوفِ أوْراق الأقَنْثا acanthus واللَّفائف المَنْحوتة نَحْتًا بارِزًا فَوْقَ النّاقوس ، هو ابْتِكارٌ إغْريقيٌّ خالِصٌ وإنِ انْطَوى على بَعْضِ اسْتِلْهاماتٍ شَرْقيَّةٍ لعلها مِصريَّةٌ . وقد ظَهَر في النِّصْفِ الثاني مِنَ القَرْن ٥ ق . م . وبَقِيَ لِمُدَّةٍ طَويلة وَقْفًا على عَدَدٍ مِنَ النَّحّاتين المِعْماريِّينَ هم كاليماخوس Kallimachos وثيودوروس Theodoros وسكوپاس Skopas وبوليكليتوس Polykleitos* وَظَلَّ اسْتِخْدامُ هذا التّاج مَقْصورًا داخِل المَباني لأنَّ أحَدًا لم



مستنسخ لتاج وتصد من الطراز الكورنثي من معبد ليزيكراتس . العهد الكلاسيكي

(شكل ٣٩)

وَيَطرحُ القُشورَ ، فَهو صورةٌ صادِقَةٌ لِلشَّعْبِ بِزُهْدِه وتَعَبُّدِه وَمَرَحِه وَفُكاهَتِه .

(الصور ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢)

Coptic monasticism الرَّهْبَنَةُ القِبْطِيَّة
monachisme m. copte (rel.)

يَميلُ المِصْريُّ بِطَبيعَتِه إلى التَّدَيُّنِ ، كَما أنَّ التَّدَيُّنَ يَدْفَعُ صَفْوةَ المؤمنينَ إلى الشَّغَفِ بِحَياةٍ رُوحيَّةٍ عَميقةٍ شديدةِ الصِّلَة بالله . وَقَدْ كانَ هذا وَذاكَ وَراءَ اتِّجاه بَعْضِ الأقْباط في مِصْرَ مُنْذ بِدايةِ العَصْرِ المَسيحيِّ إلى الزُّهْدِ وَالتَّنَسُّكِ وَالانْصِرافِ التّامِّ إلى التَّعَبُّد . وَلَقَدْ أَحْدَثَت الرَّهْبَنَةُ وَضْعَها الثّابِتَ في مِصْرَ في عَهْدِ القِدّيسِ أنْطونْيوس حَيْثُ كانَتِ الرَّهْبَنةُ في عَهْدِه في أواخِرِ القَرْنِ الثّالِث وَمُسْتَهَل القَرْنِ الرّابِع تُسَمَّى « رَهْبَنة التَّوَحُّد » ، وكانَت تَنْطوي عَلى العُزْلة الانْفِراديَّة التّامَّة المَقْرونَة بالتَّقَشُّفِ الشَّديد . غَيْرَ أنَّ ذلِكَ لَمْ يَكُن أوَّلَ عَهْدِ الأقْباطِ بالرَّهْبَنة ، فَلا شَكَّ في أنَّ الرَّهْبَنة في مِصْرَ لَها تاريخٌ أقْدَمُ مِنْ تاريخ القِدّيس أنْطونْيوس ، وَإنْ لَمْ تَكُن لَها صِبْغَةٌ عامَّةٌ مُنَظَّمَةٌ عَلى حَدِّ عِلْمِنا المَحْدودِ بِها . وَفي مَرْحَلةٍ تالِيةٍ لِمَرْحَلة الرَّهْبَنة الأنْطونِيَّة أخَذَ الرُّهْبان المُتَوَحِّدونَ يَجْمَعونَ صُفوفَهُم حَوْلَ أبٍ رُوحيٍّ واحِدٍ مَعَ احْتِفاظِ كُلٍّ مِنْهُم بِحَياةِ التَّوَحُّدِ في قَلّايَتِه [خَلْوَته] المُنْعَزِلة ، وَتُسَمَّى هذه المَرْحَلة « بالرَّهْبَنة الاجْتِماعيَّة » وَقَدْ قادَها القِدّيس مَكاريوس في القَرْنِ الرّابع . ثُمَّ جاءَتْ بَعْدَ ذلكَ المَرْحَلة الثّالِثة في القَرْنِ الرّابع وَهي « الرَّهْبَنة الدَّيريَّة » وَتُسَمَّى « حَياة الشَّرِكة » حَيْثُ أخَذَ الرُّهْبانُ يَعيشون في دَيرٍ واحِدٍ طِبْقًا لِمَجْموعة مِنَ القَوانين وَالنُّظُم الَّتي تُنَظِّمُ حَياتَهم وَتُعْزى إلى القِدّيس باخوميوس .

Coptic writing *écriture f. copte* (cul.) **الشَّكْلُ القِبْطيُّ لِلُّغة المِصْريَّة القَديمة**

هيَ المَرْحَلة الرّابِعة وَالأخيرة مِن مَراحِلِ اللُّغة المِصْريَّة القَديمة ، حينَ دُوِّنَتْ بالحُروف اليونانيَّة لُغَةُ حُكّامِ مِصْرَ في القَرْن الثّالِث بعد إضافة سبعة حروف ديموطيقية .

corbel *corbeau m.;* **كابُول (كابولي)**
console f. (arch.)

١ ـ عُنْصُرٌ زُخْرُفي ناتِئٌ يَدْخُل في تركيبِ

للمسرح الإغريقيّ والإليزابيثيّ Elizabethan* drama، وظلّت مسرحيّاته تأسر جمهور المشاهدين ما يربو على قرون ثلاثة.

وكان الذوق العامّ قد بدأ في سنة ١٦٣٠ يؤثر المأساة على الملهاة مما حمل الكاردينال ريشيليو Cardinal Richelieu على تأليف المآسي وتشجيع الكتّاب المسرحيّين — بما فيهم كورني — على رسم الشخصيّات البطولية بانفعالاتها الخارقة على وفق النص المسرحي.

وقد قدّم كورني ملهاته الفاجعة « السيد » Le cid التي تنتهي بالأمل في نيل السعادة في عام ١٦٣٧، والمقتبسة عن مسرحيّة قديمة تدور حول رودريغو دياز دي بيفار Rodrigo Díaz de Bivar [السيد] أحد أبطال العصور الوسطى. وكان رودريغو الفرنسيّ — مثل نموذجه الأصليّ محاربًا — متهوّرًا في قتاله مع المغاربة المسلمين ولكنّه كان في نفس الوقت أشدّ عقلانيّة وأرقّ مشاعر.

وتدور المسرحيّة حول الصراع بين الشرف والعاطفة حيث كان الشرف يفرض على رودريغو أن يقتل والد الفتاة شيمين Chimene التي يحبّها في مبارزة. وبرغم ما تضمره شيمين من حبّ لرودريغو إلّا أنّ الشرف كان يحفزها على الانتقام. وممّا يزيد في تعقيد الصراع بين البطلين هو أنّ القوّتين المتصارعتين متشابكتان إلى حدّ لا فكاك منه، فالشرف مسعى يتمسّك به الطرفان بشدّة كما أنّ الحبّ يزيده نبلًا الإحساس بالشرف. وقد سجّلت هذه المسرحيّة بشعرها الناضر القويّ نجاحًا كبيرًا على الرغم من تصدّي بعض الشعراء لكورني بالنقد غيرة منه وحسدًا لأنّه تجاوز مبادئ الدراما بحرفيّة وحدة الزمان unity of time* ووحدة المكان ووحدة الحدث التي كانت جزءًا لا ينفصل عن الكلاسيكيّة الفرنسيّة حينذاك.

وفي عام ١٦٤٠ أحرز كورني نجاحًا جديدًا بمأساتيه حول موضوعات من التاريخ الرومانيّ وهما « هوراس » Horace* و« سينّا » Cinna. وفي عام ١٦٤٢ تجاوزت جسارته الحدود عندما قدّم مسرحيّة « بوليوكت » Polyeucte التي تدور حول نبيل أرمنيّ قرّر فجأة أن يعتنق المسيحيّة، وانقلب خصمًا لدودًا للوثنيين مؤثرًا أن يموت شهيدًا على أن يحيا وسط مجتمع زوجته الرومانيّة العريقة المنبت، التي لا تلبث هي الأخرى أن تتحول إلى المسيحيّة وتلحق به في العالم الآخر.

وعلى النقيض من مآسي شكسبير الحافلة بالشخوص والمشاهد المتعدّدة راعى كورني في هذه المآسي الثلاث الوحدات الكلاسيكيّة بعد أن حصر الحدث في بضعة أفراد في زمن محدّد ومكان بعينه حتّى عُدّت ذروة إنتاج كورني. ومع أنّ الجمهور قد استقبل مأساة بوليوكت وقتذاك بفتور إلّا أنّها تعدّ الآن أعظم أعماله.

وفي عام ١٦٦٠ نشر كورني تأمّلاته عن « تقنية المأساة » التي تعتبر إحدى الدراسات النقديّة الهامّة في عصره. وقد شهد في سنواته الأخيرة ظهور نخبة من كتّاب المسرح يفوقونه في وصف الحبّ على رأسهم راسين. وأخذ هؤلاء ينظمون شعرًا أبلغ ما يكون موسيقيّة ورقّة فيشدّون انتباه الناس ويجتذبونهم نحو أعمالهم المسرحيّة.

cornice **كورنيش، طنف**

corniche f. (arch.)

هو الرصف الزخرفيّ الأفقيّ أعلى التصد [التسويجة] entablature* خارج المباني الكلاسيكيّة — أو مباني عصر النهضة — أو داخلها. كذلك يستخدم لتحديد التقاء الحوائط مع الأسقف، وفي بعض الأحوال لتقسيم الحوائط المرتفعة إلى أقسام أفقيّة أو كإطارات للجبهات المثلّثة pediments* أو للنوافذ أو لبعض العناصر الأخرى الهامّة في التصميمات المعماريّة. (شكل ١)

cornucopia *corne f. d'abondance* (myth.) **قرن الوفرة أو الرخاء والخصب**

قرن عنز معوجّ يفيض فاكهة وثمارًا وسنابل قمح، استخدمه الفنّانون صيغة زخرفيّة رسمًا وتصويرًا ونحتًا وخاصّة في التصميمات الفنّيّة فوق الأثاث، واتّخذ رمزًا للرخاء والخصب والوفرة. وتروي الأسطورة أنّ الحوريّة أمالثيا Amalthea كانت قد أرضعت الطفل زيوس Zeus* لبن عنز حين أرسلته أمّه عقب مولده إلى جزيرة كريت. ويقال إنّ زيوس كان قد تعلّق بأحد قرني العنز فانكسر وعوّضها عن ذلك بأن مسح على ضرعها فأصبح ثديًا لا ينقطع درّه على حالها. وهذا ما يعلّلون به ظهور العنز بين الكواكب السيّارة بقرن واحد يسمّونه قرن الرخاء والوفرة والخصب. وقد قضى زيوس بأن يترع هذا القرن بكلّ ما تهفو إليه نفس صاحبه.

The Coronation of the Virgin *Le Couronnement de la Vierge* (rel.) **تتويج العذراء**

هو آخر مشهد في حياة العذراء مريم حين استقبلها ابنها يسوع وتوّجها لكي تكون ملكة السماء Queen of Heaven*. وعادة ما تتميّز مشاهد « تتويج العذراء » السرديّة عن مشاهد « ملكة السماء » الرمزيّة بتسجيل أحداث الأيام الأخيرة للعذراء على الأرض، كفراش الموت والقبر والرسل وأصدقائها يبكون عليها. ويصوّر فرا أنجيليكو Fra *Angelico مشهد تتويج العذراء في لوحة يحتفظ بها متحف اللوفر وأخرى بفلورنسا.

(صورة ١٨٩)

Corot, Jean Baptiste Camille (arts)

كورو، جان بابتيست كامي

(١٧٩٦ — ١٨٧٥)

مصوّر فرنسيّ ذاع صيته بوصفه مصوّر مناظر طبيعية، والمعروف أنه تأثّر بالمصوّر الإنجليزيّ كونستابل Constable*. عرض أعماله الأولى بصالون باريس ١٨٢٤ ثمّ ارتحل إلى روما حيث تجلّت في مناظره الطبيعية الإيطاليّة الأولى استجابته لأثر الشمس والسُّحب بمثل ما استجاب إليهما أستاذه الإنجليزيّ. وعاد إلى فرنسا عام ١٨٢٦ ليصوّر خلال السنوات الستّ التالية بعض روائعه الخالدة. وعمل بباريس ونورماندي وفونتنبلو حيث تحوّل الضوء في لوحاته إلى توافقات من الرماديّ الفضّيّ، وقد ربطته إقامته بفونتنبلو بمدرسة باربيزون Barbizon* School. وتمخّضت زيارته الثانية لإيطاليا عن تحف فنّيّة بديعة مثل لوحتيه « فيلا ديست » Villa d'east، ومع ذلك فقد بقي الإعجاب به محصورًا في دائرة ضيّقة ولم يظفر باعتراف الجمهور بعبقريّته إلّا في أواخر حياته، إذ لقي نجاحًا فريدًا أتاح له أن يغدق

فلورنسا حيث صوّر بعض اللوحات لزخرفة قصر بيتي Pitti (١٦٤٠–١٦٤٧) معتذرًا عن تلبية الدعوات التي تلقاها من فرنسا وإسبانيا . وكما شيّد عددًا من الكنائس في روما تقدّم في عام ١٦٦٤ بتصميم جديد لإعادة بناء قصر اللوفر بباريس غير أنّ مشروعه لم يظفر بالقبول .

costume designer see: **supervising dress designer**

counterpoint — **الطِّباق ، الكُونترِبْنط**

contrepoint m. (mus.)

تعني كلمة كونتربنط صوتًا مقابل صوت ، أي نسيجًا من الخطوط اللحنيّة التي تسير معًا بطريقة أفقيّة ، وتدور حول لحن ثابت canto fermo* رئيس واحد . وتنتظم الكتابة الكونتربنطيّة وسائل فنّيّة بديعة في بناء التناسب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة ، تلك الوسائل التي بلغت مرتبة النضج في مؤلفات باخ Bach* . وعلى هذا يعتمد الطباق على تعدّد الخطوط اللحنية في أنماط ستّة ، بحيث يكون لكلّ تركيب نغميّ تركيب يقابله ويوازنه وإن لم يشابهه . وأوّل هذه الأنماط أو الوسائل المحاكاة imitation التي تأتّى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائيّ من طبقة ما تتبعه محاكاة للصورة الميلوديّة لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائي من طبقة أخرى . وثانيها إذا كانت المحاكاة للصورة الميلودية حرفيّة فيطلق عليها اسم الإتباع canon* . وثالثها قلب الصورة الميلودية للّحن inversion أي قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقيّة اللحنيّة التي تفصل بين أصوات اللحن ، فتتحوّل كلّ مسافة صاعدة إلى هابطة والعكس صحيح مع المحافظة على إيقاعات اللحن (واللحن عبارة عن نوت موسيقيّة مدوّنة بإيقاعات وأزمنة معيّنة تفصل بينها أبعاد لحنيّة ، فإذا تغيرت الأبعاد تغيّر اللحن بالتالي) وبهذا نحصل على لحن آخر له علاقة فنّيّة مترابطة باللحن الأصليّ الذي اشتقّ منه . ورابعها التصغير أو التقليل diminution وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنيّة لوحداته الإيقاعيّة بما يخرج اللحن نفسه في ضعف سرعة سيره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقيّة المبنيّ

tactile value* ، لا لأنه يجلو قوام الصورة فحسب بل لأنه يجعل عيوننا تسبح على سطوح الأشياء المصوّرة سبح الأيدي الرابتة على الأجسام .

وكوريجيو هو بلا نزاع أستاذ مدرسة مدينة بارما وأحد أعظم ستّة مصوّرين في عهد النهضة الشمّاء ، وكان يعرف خلال القرن ١٧ باسم « مصوّر ربّات الحسن » . وقد تنقّل بين مراسم عدّة ، يأتي مرسم الفنّان مانتنيا Mantegna* على رأسها إلى أن تعرّف على أعمال ليوناردو ورافائيل ، فوقع على أسلوبه الذاتيّ عبر تعرّفه على اكتشافاتهما التقنيّة . فأخذ عن رافائيل كمال الرسامة ، وعن ليوناردو ضبابيّته الموحية بالغور sfumato* التي طبّقها برشاقة ملحوظة ، ثمّ فاقهم جميعًا في الإغراق في اللطف بما كان يضفيه على لوحاته من رقّة بالغة ونعومة سابغة ، ثمّ ما كان يشيع به بشرة الأجساد من حسّيّة مثيرة حتّى حقّق في أعماله الأخيرة تفرّدًا غنائيًّا لا ينافسه فيه سواه . (انظر morbidezza)

ومن أشهر أعماله «سبات أنتيوبي» (متحف اللوفر) « وعذراء السلّة » (ناشونال غاليري بلندن) « وجوبيتر وإيو » (متحف تاريخ الفنون بڤيينا) . (صورة ١٨٣)

Cortona, Pietro da — **كورتونا ، بيترو دا**

(arts) **(١٥٩٦ — ١٦٦٩)**

مصوّر ومعماريّ إيطالي كان المفسّر الرئيسيّ لطراز الباروك في زخارف الكنائس والقصور بالأسلوب المغالي فيه الذي شاع في إيطاليا خلال حركة مناهضة الإصلاح الدينيّ . تلقّى دراسته في بلدته كورتونا على يد فنّان فلورنسيّ ثمّ استكملها في روما حيث شدّ إليه انتباه البابا أوربان الثامن وظفر برعاية جملة من البابوات من بعده . صوّر العديد من اللوحات الجداريّة في القصور والكنائس ، وأروع منجزاته هي اللوحة الرمزيّة بسقف قصر باربريني Barberini (١٦٣٣–١٦٣٩) التي تكشف عن مهارته الفائقة وجرأته ، حيث تجلّى الأثر الإيهاميّ لشخوصه المتضائلة بشيئًا والتي تبدو للناظر إليها من أسفل وكأنها تسبح في الفضاء .

ولم يعمل كورتونا خارج روما إلّا في

كرمه النبيل على زميله الأقلّ حظًّا ، وهو الفنّان دوميه Daumier* .

ويمكن تقسيم أعمال كورو إلى ثلاث مجموعات : الأولى هي الصور والدراسات المنقولة أصلًا من الطبيعة ، وتشمل المناظر الطبيعيّة التي صوّرها في إيطاليا وفرنسا وسويسرا وهولندا . وثانيها صور الموضوعات الدينيّة أو الأسطوريّة أو الأدبيّة التي صوّر شخوصها في الخلاء أو في مرسمه . وثالثها صور « الذكريات » (١٨٦٠–١٨٧٠) وهي المناظر الطبيعيّة ذات السحر الغامض التي صوّرها على عجل . ومن لوحات الشخوص التي تشهد على أستاذيّته لوحة « التلث قليلًا عن القراءة » (معهد الفنون بشيكاغو) ولوحة « برج كنيسة دويه Douais » (اللوفر) . (صورة ١٩٠)

corps de ballet (blt.) — **فريق الباليه**

ويشمل الراقصين والراقصات الذين لا يؤدّون الرقصات الفرديّة ، وإنّما يرقصون جماعةً وكأنّهم جسد واحد . ويشذّ فريق باليه أوبرا باريس عن هذا التعريف ليضمّ الراقصين جميعًا .

Correggio, Antonio — **كوريجيو ، أنطونيو**

(arts) **(١٤٩٤ — ١٥٣٤)**

مصوّر شاعريّ كان معاصرًا لتتسيانو Titian* ومتمّمًا لرسالته ، غير أنّه على حين كان تتسيانو يؤثر مظهر الجسد الممتلئ والمواجه وكأنّه نحت بارز كان كوريجيو يؤثره وهو مشرب صوب الأعماق . وبينما تتسيانو يضع شخوصه أمام نافذة مفتوحة ، وقد سقط عليها ضوء النهار مباشرة ، كان كوريجيو يضعها في الظلّ الناقص داخل غرفة مكسوّة بالستائر يأتيها الضوء من مصادر شتّى ، كما تثير فينا شخوصه الإحساس برقّة التآلف ورفق المجانسة بين الخطوط والظلال المقتبسة عن ليوناردو Leonardo* الذي كان دائب النصح للمصوّرين بالنفاذ إلى أسرار التعبير من خلال التطلّع إلى وجه المرأة على ضوء الغسق الغامض . وفوق ذلك كلّه فإن ضوء كوريجيو الذي يشيع في يسر في عناصر لوحاته سواء أكانت مناظر خلويّة أو أجسادًا بشريّة يزيد في إحساسنا بالقيمة اللمسيّة

عليها اللحن. وخامسها التكبير augmentation أو الإضافة أي إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن، فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه في تدوينه الأصلي، مع العلم بأن كلًا من وسيلتي التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للمقطوعة الموسيقية ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها accelerando أو إبطائها rallentendo، ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقي في سياق القطعة الموسيقية. وأخيرًا الانعكاس retrogradation أي قراءة اللحن من نهايته إلى مبتدئه كما لو كانت نغماته تقرأ من اليمين إلى اليسار، مما يسفر عن تتابع نغمي جديد في مسافاته وفي تتابع القيمة الزمنية. وتعتمد براعة المؤلف على تكوين بناء هندسي من علاقة هذه التكوينات والاحتفاظ بصلة جمالية واضحة بينها نغميًا وإيقاعيًا.

(صورة ١٨٧)

coupé (a cutting step) **خطوة كُوبيه**

coupé m. (blt.)

خطوة سريعة تتبادل فيها القدمان حمل ثقل الجسم، وتتيح دفعة للحركة التالية.

Couperin, François **كُوبران، فرانسوا**

(mus.) (١٦٦٨ — ١٧٣٣)

ويطلق عليه دائمًا اسم «كوبران العظيم» Couperin le grand، وهو مؤلف موسيقى فرنسي وعازف على الهاربيسيكورد [الكلافسان] والأرغن تتلمذ على أبيه عازف الأرغن شارل كوبران. ألف ما ينيف على مئتي مقطوعة للهاربيسيكورد ومعزوفات للأرغن والفيولا وموسيقى للكنيسة، كما ألف كتابًا عن عزف الهاربيسيكورد.

Courbet, Gustave (arts) **كُوربيه، غوستاف**

(١٨١٩ — ١٨٧٧)

مصور فرنسي نشأ في الريف وقصد باريس عام ١٨٤١ م، واقتصر تدريبه على دراسة واستنساخ أعمال الأساتذة القدامى في متحف اللوفر ولاسيما فيلاسكيز Velasquez* ورمبرانت Rembrandt* ثم تحدى الحركة الرومانسية والكلاسيكية بالمناداة بالواقعية realism* لأن التصوير في رأيه هو تمثيل الأشياء الواقعية الملموسة.



(شكل ٤٠)

ومن ثم كان هدفه هو تسجيل عادات ومظاهر وأفكار عصره وآثارها الاجتماعية والبروليتارية. وقد رفضت لجنة التحكيم للمعرض العالمي لسنة ١٨٥٥ لوحتيه «الدفن في أورنان» Burial at Ornans (اللوفر) التي تصور جمعًا من الفلاحات وقد غمرت وجوههن الكآبة والحزن. وكانت قد أحدثت من قبل ضجة إبان عرضها في صالون عام ١٨٥٠. وعندما أنجز لوحته «الفنان في مرسمه» (متحف اللوفر) التي يصور فيها نفسه مستغرقًا في رسم منظر طبيعي بينما ترقبه نموذج عارية وجملة من أصدقائه من بينهم بودلير Baudelaire وبرودون. افتتح كوربيه معرضًا خاصًا قدم له بكتيب يتضمن «بيانًا عن الواقعية»، ولم يلبث أن حقق شهرة باتت يمثل معها قوة جديدة في ميدان الفنون بفرنسا وغيرها، وبلغ ذروة نجاحه عام ١٨٦٠ م عندما عرض لوحتيه «البحر العاصف» و«شاطئ إتريتا الصخري» la falaise d'Etretat، غير أن تورطه في ثورة الكوميون عام ١٨٧١ عرضه، رغم خيلولته دون خرق قصر اللوفر، للإدانة باعتباره مسئولًا عن تشويه نقوش عمود فاندوم فحكم عليه بالسجن ستة شهور قضاها في رسم بورتريه شخصي لنفسه وبعض صور للطبيعة الساكنة still* life بلغت الأوج في الروعة. والراجح أن السلطات كانت تكن له عداء مستحكمًا فعاودت محاكمته بوصفه محرضًا ثوريًا ١٨٧٣م فحكم عليه بمصادرة ممتلكاته، فلجأ إلى سويسرا حيث قضى السنوات الأربع الباقية من حياته يصور المناظر الطبيعية والبورتريهات.

ومع أن كوربيه كان من الناحية التقنية خشن اللمسات إلا أن هذا لم يحل دون أن تتجلى عبقريته فيما قدم من تصاوير، وكانت الواقعية التي نادى بها ملهمة لمانيه Manet* وللمصورين الانطباعيين من الشباب.

couronne, en *en couronne* (blt.) **كُورُون، شكل التاج**

تقوس ذراعي راقص الباليه أو راقصته فوق الرأس بحيث تطوقانه كالإطار.

(شكل ٤٠)

courses of masonry (layers) **مِدماك**

assises f. (arch.)

صفوف الحجارة أو الطوب المكونة لجدار.

court *cour f.* (arch.) **صَحْن الجامع**

في البدء عندما كان الجامع مسطحًا من الأرض مسورًا غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلين إلى السماء، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة، حرص المعماري على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة، فشطر المسطح شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف هو الصحن. ولكي يعوض المعماري إحساس المصلي بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء، وجمل حافات أسطح جدران الصحن بعرائس أو شرافات crenellations* متجاورة تتجه رؤوسها إلى أعلى، موحيًا بارتباط الأرض بالسماء وبتجاور المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله.

Coviello of Calabria **كُوفْييللو من كالابريا**

(drama)

بينما كان بريغيلا Brighella* وأرليكينو Arlecchino* هما أهم شخصيتين مقنعتين في الملهاة المرتجلة commedia dell'arte* في

الميثولوجيّة والرمزيّة اهتمامهُ فلقيتْ رواجًا وانتشارًا واسعًا بين أمراءِ عصرِ النّهضةِ وإن لم يُغفِل الموضوعاتِ الدّينيّةَ مثل لوحة «استشهاد القدّيسة كاترين» (متحف درسدن). (صورة ١٨٤)

crenellations شُرّافاتٌ مُسنّنة

crénelage m. (arch.)

زخارفُ مُسنّنةٌ streated تُكلّل رؤوسَ الجدران، وكان أوّلَ من استخدمها البابليُّون والأشوريُّون ثمّ الفرس في مبانيهم، ثمّ تطوّرت بعد ذلك إلى تلك الحلياتِ التي هي على شكلِ العرائسِ merlons*.

crescendo (It.) التّصعيد، كريشيندو

(growing) (mus.)

التزايُدُ المُطّرِدُ في شدّةِ العزفِ من خلالِ إمكانياتِ التّأليفِ الموسيقيّ والتّوزيعِ الأوركسترالي، وعكسُهُ المخافتُ diminuendo*.

croisee (position) الوضعُ المتقاطعُ المنحرفُ للدّاخل

(blt.)

وضعٌ أساسيٌّ من أوضاعِ الباليه الكلاسيكيّ يتميّز — شأنُه شأنُ الوضعِ غيرِ المتقاطعِ المنحرفِ للخارج effacée* — بأنّه يبدأ والقدمان في الوضعِ الخامس، وينحرفُ فيه الجسمُ إلى الدّاخلِ en dedans بما يعادلُ ثُمنَ دائرةٍ من الوضعِ الخامسِ المواجه للجمهورِ en face.



(شكل ٤١)

Cronus (Saturnus) كرونوس

Cronos (Saturn) (myth.)

هو في الأساطير اليونانيّة ابن تيرا Terra* وأورانوس Uranus وكان وزوّجتُه ريا Rhea* أكثرَ أبناءِ «الأرضِ الأمّ» تيرا [غيا] Gaea

قيمةٍ فنّيّةٍ تطبيقًا لا إبداعًا.

كريغ، إدوارد غوردون kraig, Edward Gordon (drama) (١٨٧٢-١٩٦٦)

ممثّلٌ ومخرجٌ مسرحيٌّ إنجليزيٌّ اشتهر بتصميمِ المناظرِ المسرحيّةِ الرّمزيّةِ الشّاعريّة؛ اشتغل في مستهلّ حياته بالتّمثيل ثمّ التفتَ إلى الإخراجِ المسرحيّ وتصميمِ المناظر، وهو ما أذاع صيتَهُ في أوروبّا وبخاصّةٍ مسرحيّة هاملت لشكسبير التي صمّم مناظرها وأخرجها لمسرح الفنّ المسرحيّ بموسكو عام ١٩١١ م. وقد تجلّت في معظمِ أعمال كريغ المسرحية والأدبيّة لمسةٌ تكادُ تجرفُها بعيدًا عن الجانبِ العمليّ حتّى لقد وجد صعوبةً كبيرةً في تطويع ما يُصمّمهُ من مناظر لإمكانيّاتِ المسارحِ الموجودةِ وقتذاك. والطريفُ أنّ سيرتَهُ الذّاتيّة بعنوان «كشّافٌ لقصّةِ أيّامي» Index to the story of my days تنتهي عند عام ١٩٠٦ بينما لم يقضِ نحبهُ إلّا في عام ١٩٦١ بفرنسا. على أنّه قد أودعَ نظريّاته عن الفنّ المسرحيّ في عدّةِ كتبٍ شديدةِ الأهمّيّة منها «فنُّ المسرح» The Art of the Theatre ١٩٥٠، و«نحو مسرحٍ جديد» Towards a New Theatre ١٩١٣. ومن أعظمِ التّرجماتِ عن حياته وأعمالِه ما كتبَه ابنُه إدوارد كريغ في عام ١٩٦٨.

كراناخ، لوكاس (الأكبر) Cranach, Lucas (arts) (١٤٧٢ — ١٥٥٣)

برزَ اسمُ لوكاس كراناخ من بين الفنّانين الألمان الّذين اشتهروا برسمِ المرأةِ العارية فحازتْ صورُه إعجابَ أشدِّ متذوّقي الفنّ عصيانًا على الإرضاءِ بعد أن توصّل إلى نمطٍ شخصيٍّ بالغِ الإثارةِ للمرأةِ الشّماليّةِ العارية ارتبطَ باسمه على مدى الزّمنِ ويُميّزه عن غيره لأوّلِ وهلةٍ. وهو في واقعِ الأمرِ تطويرٌ لحوّاء النّابضةِ بالحيويّةِ في مُنمنماتِ مخطوطاتِ القرن ١٥، فتناول جسدَها القوطيّ بكتفيه الضّيّقتين وبطنِه النّاتئ فمنحهُ ساقين طويلتين ممشوقتين وخصرًا نحيلًا وحوّطهُ بحافاتٍ زهيقةِ التّموّجِ والتّناغمِ على نحوِ ما تشاهدُ في لوحةِ «ڤينوس وكيوبيد» (ناشونال غاليري بلندن) و«آدمٌ وحوّاء» (متحف درسدن). كذلك منح كراناخ الموضوعاتِ

شمالِ إيطاليا، كان نظيراهما في الجنوبِ الإيطاليّ هما كوڤييللو من كالابريا وپولتشينللا، وكان أوّلهما أكثر الاثنين خبرةً فعنهُ يصدُر ما ينبغي فعلُه على حين كان پولتشينللا دائمًا سعيدًا خاليَ البالِ من الهمومِ يعيشُ كيفما اتّفق. وكان كوڤييللو خفيفَ الظّلِّ مُترعًا بالحيويّةِ ماكرًا سريعَ البديهةِ قادرًا على الرّدودِ الّتي تحتملُ شتّى المعاني المتضاربة، يرتدي سروالًا شديدَ الإحكامِ على جسدِه وسترةً من المخملِ الأسودِ مُحلّاةً بأزرارٍ كبيرةِ الحجمِ ويتنكّرُ في قناعٍ بصفّيّ ذي وجنتين حمراوين، وتلتفُّ حول رسغيه ومعصميه شُرّاباتٌ تتدلّى منها جلاجلُ وأجراس. وإذ كان كثيرًا ما يؤدّي أدوارًا راقصةً فقد كان دائمًا يصطحبُ معه آلة جيتار أو مندولين. (صورة ٨١)

Coysevox, Antoine (arts)

كويسڤو [أو كويسيڤوكس]، أنطوان (١٦٤٠ — ١٧٢٠)

مثّالٌ فرنسيٌّ تأثّر بالمثّال الإيطاليّ برنيني Bernini*، وقد أسهم في التّخفيفِ من غلواءِ الكلاسيكيّةِ الفرنسيّةِ وتلطيفِ حدّتِها التي كان فنُّ الرّوكوكو rococo* قد بدأ يُطِلُّ عليها في نهايةِ عهدِ لويس الرّابعَ عشر. وكان كويسڤو قد هاجر في سنّ السّابعةَ عشرةَ من ليون إلى باريس حيثُ ظفرَ بإعجابِ الملكِ وصداقتِه وغدا مثّالَه الأثيرَ، يطرحُ عليه هذا الأفكارَ فيصوغُها ذاك رخامًا لا يلبثُ أن يتناثرَ في حدائقِ التّويلري وغيرِها. وهو مبدعُ تمثالِ «الخيل المجنّحة» بالتويلري وتمثالِ «الحوريّة تلهو بالأصداف» ولوحةِ النّقشِ البارزِ المعروفةِ باسمِ «الشُّهرة»، وكذا الكثيرِ من التّماثيلِ النّصفيّة، ولعلّ أشهرَها تمثالُه للأمير «كونديه العظيم» (أحدُ قادةِ لويس الرّابعَ عشرَ) بمتحفِ اللّوفر.

(صورة ١٩١)

crackling; cracked glaze التّشقّق

craquelure f. (arts)

انثلاماتٌ دقيقةٌ فوقَ سطحِ اللّوحةِ لانكماشِ الطّبقاتِ اللّونيّةِ مع مرورِ الزّمن.

craftsman *artisan m.* (arts) الحِرَفيُّ الحاذقُ، الصّانع

هو من يُتقنُ من الحرفيّين صنعَ شيءٍ ذي

INRI عادةً إلى النصّ اللاتينيّ Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum باعتبارها الحروف التي تبدأ بها كلّ كلمةٍ من الكلماتِ الأربع ، وهي الرّمزُ المختصرُ الشّائع . وإمعانًا في تحقيرِهِ صلبوا عنْ يَمينه وعن شِماله لِصّيْن أخذا يَصُبّان عليْه اللّعنات ، وإنْ قيل إنّ أحَدَهما قد وجّه اللّوْم لزميله مُذكّرًا إيّاه أنّهما نالا ما يَستحقّان على فِعْلِهما بيْنما لَمْ يُخطِئ يَسوع ، ثم التفتَ إلى المسيح وكأنّما يَضِنُّ على نَفسه أن يَفطُر دَمُه مَعَه ، وطَلَب مِنه الشّفاعة حينَ يَدْخُل إلى مَلكوته .

وَمُنْذ مُنْتصَف النهار وَحتى الثّالثة بَعْدَ الظُّهرِ غشّت الأرْضَ ظُلْمةٌ رَهيبة وكأنّ الطّبيعةَ تُعْرِبُ عَنْ غَضَبِها على ما يَجْري مِنْ غَدْرٍ وَظُلْمٍ في الأرْض . واشتدّ العَطَشُ بِيَسوع وَهوَ يَستَمِعُ إلى عَويلِ النّسوةِ مِنْ حَوْلِهِ وَهُنَّ يَذْرِفنَ الدّمْعَ — وكان مِنْ بَيْنِهن أمُّه ومَرْيم أمّ القِدّيس يَعْقوب الصّغير ومَرْيم المجدليّة ، ويَذْهَب القِدّيس يوحنّا إلى أنّه كان في صُحْبَتِهنّ — فَحَملَق إلى السّماء بِعيْنين جاحِظَتيْن وصاح : « إلهي إلهي لماذا تركتني ؟ » وأردف في حنان : « يا أبتاه اغفر لهم لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون . » وإذا بأحد الحاضرين يتظاهر بالإشفاق عليه فثبّتَ إسفنجةً مشبعةً خلًّا فوق قصبة ورفعها إلى فمه نكايةً به .

وفي السّاعة الثّالثة تمامًا صاحَ المسيح بِصَوْتٍ عَظيمٍ ثُمّ أسْلَم الرّوحَ بمحْضِ اختياره فِداءً للنّاس وَذَبيحةً عن خطايا البَشَر [متى ٢٧ : ٣٣ — ٥٠] وبَعْد مَوْتِ المسيح طَعَنَه أحَدُ الضّبّاط بِحَرْبَةٍ في جَنْبِه فسالَ مِنْهُ الدّمُ وَالماءُ . ولَقد اعْتَرَفَ هذا الضّابط « قائِد المئة » centurion بِصدقِ المَسيح حينَ رأى الأرْض تُزلزل عِنْدَ مَوْتِ يَسوع ، فأطلقَتْ عَليْه المَسيحيّة اسْمَ القِدّيس لونْغينوس Longinus .

وَمُنْذ عَصْر النّهضة يَنْدُر أنْ نجدَ فنّانًا لَمْ يُسَجّلْ مَشْهَدَ « صَلْب المَسيح » حَتّى لَيَتَعذّرُ عَلَيْنا حَصْرُهم في مِثْل هذه العُجالة . ومِنْ أشْهَر لوْحات الصّلْب لوْحةُ الفنّان أنْدرْيا مانتنيا Mantegna* المَحْفوظة بالناشونال غالبري بلنْدن ، وَلَوْحة المُصَوّر جوفّاني بلليني المَحْفوظة بمُتحف كورير Correr بالبُنْدُقية ،

المَسيح أخذوا في التّرْويح عَنْ أنْفُسِهم بالسُّخْرِية مِنْهُ ؛ وإذْ كانوا قد سَمِعوا ادّعاء الكَهَنة بأنّه يَزْعُم نَفْسَهُ مَلِكًا لليَهود خَلعوا ثيابه الرّثّة المُلطّخة بِدِماءِ الجُروح التي أحدثَتها الجَلْد ، وألْبَسوه رِداءً قِرْمِزيًّا على غِرار مُلوك ذاكَ الزّمان ، وضفَروا له تاجًا مِنَ الشّوْك وَضَعوه فَوْقَ رَأْسه ، ودَسّوا في يَمينه قَصَبَةً وكأنّها الصّوْلَجان ، ثُمّ مَضَوْا يَهْزأون بِهِ وَيَسْخرونَ مِنه ويَبْصُقونَ في وَجْهِهِ . ثُمّ أخذوا القَصَبة مِنْ يَدِهِ وَانْهالوا على رَأْسِهِ ضَرْبًا فَوْق تاج الشّوْك فنَفَذَ الشّوْكُ في رَأْسِهِ وَجَبينِهِ وسال الدّمُ على وَجْنَتَيْهِ ثُمّ مَضَوْا به لِيَصْلُبوهُ .

وَمِنْ أرْوَع اللّوْحات الفنّيّة التي تُصوِّر هذا المَشْهد لَوْحة الفنّان هيرونيموس بوش Bosch* « التّتويج بالشّوْك » المَحْفوظة بالنّاشونال غالبري بلندن . (صورة ١٨٥)

The Crucifixion **صَلْبُ المَسيح**

La Crucifixion (Le Crucifiement) (rel.)

عَلى الرّغْم مِنْ أنّ الأناجيل الأرْبعة قد أوفَتْ مَشْهد الصّلْب حَقّه ، إلّا أنّها اختلفَتْ فيما بينها في بَعْضِ التّفاصيل ، ومِنْ هُنا جاءَتْ صُوَر الفَنّانينَ الّتي تُمثّل مَشْهَدَ الصّلْب مُتَنوّعةً .

على أنّه مِنَ المُتّفق عليْه أنّ يَسوع بَعْدَ أن اقتادوه إلى الجُلْجُثة أي « مَوْضِع الجُمْجُمة » خارجَ أسْوار أورْشَليم ، أعْطوه بَدَل كأسِ النّبيذ المَمْزوج بالطّيبِ الذي كان يُعْطَى للمَحْكوم عليه بالصّلْبِ حَسَبَ أعْراف اليَهود لتَخفيفِ آلام عَذابِ الصّلْب ، نَبيذًا رَديئًا فأبَى أنْ يَرْوِيَ ظَمأهُ بِحامِضٍ أو مُرّ . وَحينَ أنْفَذوا المَسامير في يَدَيْهِ وَقَدَمَيْهِ على الصّليبِ قَبْل أنْ يَرْفعوهُ ما ارْتَجَفَتْ أطْرافه تَحْتَ طَرْق المِطْرَقة وكأنّه يَطلُب المَسامير طَلَبَ الأميرِ للصّوْلجان . وَكانَ الجُنود قد نَزَعوا ثيابَه عَنْه قَبْل صَلْبِهِ واقتَسَموها فيما بَيْنهم باسْتِثْناء رِدائِهِ الخارجيّ لأنّهُ من قِطْعَةٍ واحدةٍ غَيْر مَخيطٍ The Robe* فاقتَرَعوا عَلَيْه ، ثُمّ جَلَسوا حَوْلَهُ يَحْرُسونه خَشْيَةَ أنْ يَخْتَطِفَه تَلامِيذُهُ . وأمَرَ بيلاطس بِتَثْبيت لافِتةٍ فَوْقَ الصّليب تتضمن الجَريمةَ الّتي اقترفها دُوّن عَلَيْها : يَسوع النّاصريُّ مَلِكُ اليهود Jesus of Nazareth The King of the Jews سُخْرِيةً مِنه ، وقد دُوّنتْ بالعِبْريّة واليونانيّة واللّاتينيّة . وترمُزُ الحروف

أهَمّيّة . وَحينَ دَبَّ الشّقاقُ بَيْن غيا [تيرا] وبَيْن زَوْجها أورانوس مَضَتْ الأمُّ تُؤَلّب أبْناءها على أبيهم وتستنهض عَزيمتَهُم على التّخلّص منه . غير أنّ نداءها لم يَجِد استجابة إلّا عند ابنها كرونوس أكبَر إخوته شجاعةً ، فأقْدَم بلا تَرَدُّد على تنفيذ مُخطّط تيرا الرّهيب في التّخلّص مِنْ زَوْجها . وتسلّح كرونوس بالمِنْجل الكَبير الذي أعدَّتْه له أمه واختَبَأ في المَكان الأمين الذي اختارَتْه له ، حَتّى إذا أقْبَل أورانوس لمُضاجعة أمّه باغتَه كرونوس بطعْنةِ مِنْجلٍ جَبّ بها مَذاكيره وأسال دماءهُ على الأرْض فتشكّلت من قطراتها التي امتزجت بالثرى مَخلوقات جَديدة هي العَمالقة « الجيغانتيس » gigants* وهي وُحوش ذات رُؤوس بَشَريّة وأجْساد ثُعْبانيّة ، وربّات الانتقام والحُوريّات . وطَوّح كرونوس بأعْضاء أبيه المبتورة إلى البَحْر فانْبَثَقت منها ومِنَ الزّبَد الذي أحْدَثَه سُقوطها أفروديتي Aphrodite* ربّة الجمال . وتزوّج كرونوس بأمّهِ وارْتقى عَرْشَ أبيه في الأولِمْپ حاكِمًا لِلعالَم ، وكان عَصْرُه عَصْرَ رَخاءٍ حتى عُرِفَ بالعَصْر الذّهبيّ .

وكانت تيرا [غيا] قد تَنَبّأَتْ لكرونوس بأنّه سَيَلْقى هو الآخر مَصيره على يَدِ واحِدٍ مِنْ أبْنائه كما لَقِيَ أبوه مَصْرَعه على يَدَيْهِ هو ، فَأخَذَ كرونوس للأمْرِ حيطته فكان يُبادر بابْتِلاع كُلّ مَوْلود تَضَعُه زَوْجَته حتى لا يَتْرُكَ لِوَلَدٍ مِنْ صُلْبه أنْ يَبْغي وَيَنْتزع مِنْه عَرْشَ الألوهيّة . غَيْرَ أنّ زَوْجَتَهُ حينَ أحسّتْ بأنّها تَحْمِلُ جَنينًا جَديدًا يَتحرّك في أحْشائها راوَدَتْها رَغْبةٌ في أنْ تحتَفِظَ به . وهَداها تَفْكيرها إلى أنْ تولي وَجْهَها شَطْر جزيرة كريت حين يَحلُّ مَوْعِد وَضْعِها . ولما جاءَها المخاض طلَبَتْ إلى الكَهَنة أنْ يَرْفَعوا أصْواتَهم مُنْشدين على دقّات الطّبول حتى يُغطّي صَخَبُهم على صُراخ الوَليد ساعة يَهِلّ فلا يَسْمَعُ أبوه صَوْته ، ثمّ سَمّت ابنها زيوس Zeus* وسَلّمته لِلكَهَنة بَعْدَ أنْ أوصَتْهم بِرِعايته وتَنْشِئته .

cross vaulting see: **groin vault**

The Crown of Thorns **إكْليلُ الشّوْك**

La Couroune d'Epines (rel.)

يعد أنْ فَرَغَ الجُنود الرّومان مِنْ جَلْد

Cupid see: **Eros**

cupola *coupole f.* (arch) **قبّة صغيرة**

هي عُنصر مِعماريّ تُكلّل به المباني الصَّغيرة أو الأبراج وقِمَمُ المَنائر والقِباب. وكما توفّر هذه القِباب الصّغيرة لِلْمباني التي تُكلّلها دُخولَ الضَّوْء، كذلك تكونُ لها حِلْيَةً.

curtain call; call révérence (blt.) **تحيّة الشُّكر**

هي الحَرَكةُ الّتي يُؤدّيها راقص الباليه أو الراقِصة شُكْرًا للْجُمْهور على استِدعائه إيّاه استِحسانًا لما أبدى بَعْدَ إرْخاء السِّتار.

cutting steps (blt.) see: **coupé**

Cybele, or Cybela **كيبيلي [كوبيلي]**
Cybèle (myth.)

خصّ الإله أُبولّلو* Apollo امْرأةً مِنْ قرية ماريبسوس في طرواده تُدْعى كيبيلي بالنبوءات بَعْد أنِ انْقطَعَتْ لعبادَتِه وجذَبَته وحَظِيَتْ بعطفِهِ، فذاع صيتُها وادّعاها أكثر من بَلَد. وتُوحي اسْمُها على ما فيه من لُبْسٍ بأنّه شَرْقيّ، فَغيْرُ بَعيد عن العقائد الكلاسيكيّة الإلهيّة الآسيويّة اسْم كوبيلي وشريكها أتيس Attis. وقد نشأتْ كوبيلي مِن الأرض تجْمع بَيْن الذُّكورة والأنوثة فحوَّلتها الآلهة أُنثى حينَ بَتَروا منها عُضْوَ الذُّكورة الذي نَبَتَتْ حَيْثُ سقَط، شَجرةُ لوْزٍ جَميلةٌ اقتطفت منها نانا ابنة سانجاريوس زَهْرةً دَسَّتْها بَيْن ثَدْيَيها، وإذا الزَّهْرة تَخْتفي وإذا هي حامِلٌ، ثمّ وضَعَتْ طِفْلًا تَركَتْه في العَراء فتولَّتْه عَنْزٌ أرْضعَتْه ورَعَتْه، ونحْنُ نَجْهَل السَّبَبَ الذي مِنْ أجله سُمّي بَعْدُ أتيس. وحين شبَّ أحبّته كوبيلي حُبًّا امتلأت به غيرةً عليه، وما إنِ انْتهى إليْها أنّه وقع في غرام إحْدى الحوريّات وأنّه على وَشْك أنْ يتزوّج بها حتى أطارت لُبَّهُ فإذا هو قد جُنَّ، وإذا جُنونه يَدْفَعُه إلى أنْ يَجُبَّ مَذاكيره وإذا هو يموت.
وحَزنت كوبيلي لما كانَ وسألَتْ زيوس أنْ يَحْفَظ لها جَسَدَه فلا يَدِبَّ إليه الفَساد وأنْ تَبْقى خِنْصَره دائِبة الحَرَكة وأنْ يَبْقى شَعْره مطَّرِد النُّمو. ولعله إلى هذا يُعْزى لِمَ كان كَهَنة كوبيلي من الخِصْيان.

cuirass *cuirasse f.* (cul.) **دِرْع**

جُزْءٌ مِنَ الشّكّة الحربية يقي به المُحارِبُ صَدْرَهُ وظَهْرَهُ.

cuneiform *cunéiforme m.* (Lat. **cuneus**) (arts) **الخطُّ المِسْماريّ**

اِهْتدى السُّومريّون إلى الكِتابة قُبَيْل عام ٣٠٠٠ ق. م، وكان أنْ شاكلوا بَيْن المَنْطوق والمَحْسوس يَجْعَلون الصورةَ مَكان الكلمة، غيْر أنّهم لم يَرْسُموا الصُّورة كامِلةً بل كانوا يَجْتَزئون بِخُطوطِها الرَّئيسيّة المُعَبِّرة تَخفُّفًا وتَيْسيرًا. وكانت تِلْكَ الرُّموز الّتي بلَغَت بِسَعَتِها من الكثْرة بِحَيْثُ يَسْتحيل الإلْمامُ بها واستيعابها على غَيْرِ المُتفرّغين الذين كانوا قِلّةً مِنَ الكَتَبة، وكان لا بُدَّ مِنْ مُحاوَلاتٍ لِتَيْسيرها لِتَعُمّ. مِنْ أجْل هذا ما لَبِثَ الأصْوات المُصوَّرةُ أنِ اسْتحالَتْ رسومًا مُجرَّدةً لها دَلالتُها المستقلّة. وإذ كانت هذه الكِتابة في نَشْأتها نَقْشًا على ألْواحٍ من الصَّلْصال الرَّخْو وكانت الأقْلامُ المُسْتَخْدَمةُ أشْبَهَ بالمسامير أو الأسافين في اسْتوائها وأسْنانها، لذا سُمّي ذلك الخطُّ بالخطّ المِسْماريّ، وهو وإنْ لَمْ يَبْلُغ اتّساق الكِتابة الهيروغليفيّة إلّا أنّه لَمْ يَخْلُ في مَجْموعه مِنْ تَناسُقٍ وتَنْظيمٍ. وقد حَفِظَ الزَّمَن نُصوصًا قَديمةً سوميريّةً وبابليّةً وأشوريّةً ومبدئيّةً قديمةً منها ما يَحْمِل أرْقامًا لِعَمَليّاتٍ حِسابيّةٍ وأسْماءً لِمُسمّياتٍ ولِحَيواناتٍ، ومِنْها ما يَحْمِل أسْماءَ مُلوكٍ وآلهةٍ ومُدُنٍ، فكانَ مِنْ هذا كُلِّه ما أعان على تَكْوين صُورةٍ تاريخيّةٍ واضحة المَعالم مُحَدَّدة الأزْمِنة مُرْتَبِطة الأحْداث.



طبعة خاتم أسطواني كاشي عليه كتابة مسمارية

(شكل ٤٢)

ولَوْحة المُصوّر الألمانيّ ماتياس غرونيفالد Grünewald* بالناشونال غاليري في واشنطن. (صورة ١٨٨)

cubism *cubisme m.* (arts) **التّكعيبيّة**

اتّجاهٌ لَهُ شأنُه في الفَنّ الحَديث، وقَد ظَهَر بِوصْفِهِ رَدًّا على الانْطِباعيّة impressionism* بدأه پول سيزان Cézanne عام ١٩٠٧ حينَ أخَذ يُجَزِّئ الأجْسامَ إلى أشكالٍ هنْدسيّةٍ مُكَثّفةٍ ثُمّ يُعيدُ تجْميعَها، وسُمّي هذا الاتّجاه «بالتّكعيبيّة التّحليليّة» analytical cubism. ومع عام ١٩١٥ قام پابلو پيكاسّو Picasso* وجورج براك Braque* بإعادة صياغة هذه الأشكال مُعْتمِدَيْن على الخَيال والرُّؤية الخاصّة للْفنان، وسُمّي هذا الاتجاهُ «بالتّكعيبيّة التّركيبيّة» synthetic cubism. وإذا كانَت التّكعيبيّة تَعْني أوّلَ كُلّ شيءٍ بالتّحرُّر مِنَ الشّكْل فَقَدْ كان للّوْنِ فيها دَوْرٌ ثانوي.

ولقد كان المَثَل الأعْلى التّصْويريّ في عَصْر النّهْضة هو الوصْف الكامِل لأيّ مَشْهد تَصْويريّ على نَحْوِ ما يَبْدو مِنْ زاوية رُؤْيةٍ واحِدةٍ، ومِنْ ثَمّ فإنّه إذا تَغيّرت زاوية الرُّؤْية كانَ لا مَفَرَّ مِنْ إنْجاز صُورةٍ أُخْرى. أمّا وِجْهة نَظَر الاتّجاه التّكعيبيّ فتقوم على أنّنا في عَصْرِ الحَرَكة السّريعة الذي نعيشُهُ نَرى الأشْياء على عَجَلٍ وبِشَكْلٍ عَرَضيّ على نَحْوِ ما يَحْدُث ونَحْنُ راكبون عَرَبةً مُتحرّكةً.

وبذلك فإنّنا لا نرى من العالَم حَوْلنا إلّا أجْزاءً، ومِنْ زوايا رُؤْيةٍ مُتعدّدةٍ بَدَلًا من أنْ نراه كامِلًا ومِنْ زاويةِ رُؤْيةٍ واحدةٍ. ولذلك يرى التّكعيبيّون أنّ التّصْوير بأُسْلوب عَصْر النّهْضة السّاكِن لا يُواكِب حَرَكةَ العَصْر الحديث، وأنّنا لَنْ نَخْرُجَ — إذا واصَلْنا التّصْوير بهذا الأُسْلوب — بِغَيْر تزْييفٍ لِلْحقائق، ومِنْ هنا جاءَ اتّجاهُهم إلى اسْتِحْداث مَجالٍ فَراغيّ جَديدٍ تَبْدو فيه الأشْياءُ مِنْ زَوايا رُؤْيةٍ مُتعدّدةٍ في نَفْس الوَقْتِ، سواءٌ أكانت كامِلةً أم مُجزّأةً، مُعْتِمةً أمْ شَفّافةً، كما اقْتَحَمَت التّكعيبيّة أعْماقَ الأشْياء وأخذَت تصوّرُها كما لو كانَتْ تَنْطَلِعُ إليها مِنَ الخارِج، مِنْ تَحْتِهِ ومِنْ فَوْقِهِ ومِنْ حَوْلِه.

(الصورتان ١٩٣، ١٩٤)

Cycladic civilisation *civilisation f. cycladique* (cul.) **حضارةُ بَحْر إيجه السِّيكلاديّة**

قديمًا حَوالى عام ٣٠٠٠ ق . م ، وَفَد على جُزُرِ بَحْرِ إيجه سُكّان آسيا الصُّغْرى حامِلين مَعَهم النُّحاس الذي أخذوا يُطوِّرون صِناعَتَهُ حتّى اسْتَحْدَثوا مِنْه بَعْدَ أنْ خَلَطوهُ بالقَصْديرِ مَعْدن البرونز حَوالى عام ٢٤٠٠ ق . م ، وأقاموا بَيْنَ رُبوعِ هذه الجُزُر حَضارتهم الفَنِّيَّة والصِّناعيَّة والتِّجاريَّة الَّتي ظلَّت مزدهرةً لآمادٍ طويلةٍ بَعْدَ ذلكَ .

وتَنْتَشر ببحر إيجه جُزُرٌ عَديدةٌ أهمُّها كريت ومَجْموعة الجُزُر السِّيكلاديَّـة Cyclades [تَضُمُّ ٣٩ جزيرة منها ٢٤ آهِلَةً بالسُّكّان] المُلْتَفَّة على هَيْئة دائرةٍ حَوْلَ جَزيرةِ ديلوس الصَّغيرةِ مَسْقَط رَأْسِ الإله أبولُّلو Apollo* وَالَّتي كان بها هَيْكله ، فكُتِب عليها ألا تَشْهَد مَوْلد طفْلٍ بَعْدَه ولا وَفاة أحد بها . وتأتي في مُقَدِّمة هذه الجُزُر كُبْراها ناكسوس Naxos ثُمَّ باروس Paros وسيريفـوس Seriphos وخيوس Ceos .

وعلى هذه المَجْموعة مِنَ الجُزُر بالإضافة إلى كريت تفجَّرت الحَضارةُ خلالَ عَصْرِ البرونز القديم ، فَقَد أثْبَتَ فَنُّ هذه الجُزُر جَدارَتَهُ واسْتمرارَهُ حتَّى عَصْرِ البُرونز الوَسيطِ بتَمَسُّكه بأُسْلوبِهِ الهَنْدسيِّ geometric يُصَدِّرهُ أحْيانًا إلى كريت الَّتي اقْتَصَر فَنُّها مِنْ قَبْلُ على مُجَرَّدِ صِيَغٍ زُخْرفيَّة تُزَيِّنُ بها الأواني دُونَ الاعتناءِ مِنَ النّاحية التَّشْكيليَّة على الصِّيَغ الهَنْدسيَّة ، فكانَتْ جُزُر هذا الأرْخَبيل مَهْدًا للفَنِّ الإغْريقيِّ بِرُمَّته وأدَّت مَدَنيَّتها دَوْرًا هامًّا في تَطوُّرات الفَنِّ اليونانيِّ اللّاحِقَة . ومَرَدُّ هذا الدَّوْرِ الهامِّ إلى أنَّ حَضارةَ الجُزُرِ السيكلاديَّة قد تميَّزَتْ بأنَّها حَضارة التِّقنية الحِرَفيَّة مِنْذُ أقْدَم عُصورها .

وتُعَدُّ الأصْنامُ الرُّخاميةُ فَخْرَ الفَـنِّ السيكلاديِّ ، وَمِنَ الخطإِ الاسْتِهانة بهذا الفَنِّ الهَنْدسيِّ الَّذي يَقِفُ شامخًا أمام طَبيعيَّة naturalism * العَصْر الحَجَريِّ القَديـم وانْطباعيَّة impressionism * الحَضارةِ المِينويَّة Minoan * في كريت . وأغْلَب هذه الأصْنام لِنساء عاريات يمثِّلن الأُمَّ الإلهة رَبَّة الخُصوبة يَغْشاها كُلَّها أنْواع شَتَّى مِنَ التَّحْوير ، فنَشْهَدُ بَيْنَها أصْنامًا منتفخةً على شَكْلِ الكَمان ، وَفيها يوجز الفَنّان الجِسْمَ في كُتْلةٍ شِبه دائريَّة يَعْلوها عُنُق في شَكْلِ أُسْطوانة هي أقْرَبُ إلى المَخْروطِ تَحْمِل كُرةً من الحَجَر تُشيرُ إلى الرَّأس .

على أنَّ هذا البَعْثَ التَّشْكيليَّ في عالم جُزُر بَحْرِ إيجه كان مَصْحوبًا بطابَعٍ مَحَلِّيٍّ مُمَيَّزٍ هو الإحْساسُ القَوِيُّ بالطَّبيعة البَحْريَّةِ الإقليميَّة ، وَهوَ طابَعٌ لم يُعْرَفْ مِنْ قَبْلُ إلّا نادِرًا في مَدَنيّاتِ البيئاتِ السّاكنة ، المسْتَقِرَّةِ الطَّبيعة ، الخالية مِنْ مَظاهِرِ التَّغيُّر وَالحَرَكة وَمَلامح الحَياةِ البَحْريَّة العاصِفةِ الحافِلةِ بِرُوحِ العُنْف وَبمَعالِم الجِوار الَّتي تُطِلُّ عَلَيْها عَنْ طريق البَحْر والانْتِقال والرِّحلات التجاريَّة . ولهَذا كَشَفَت رُسوم أوانيهم الفَخاريَّة عَنِ الْتِقاء المُؤَثِّراتِ المُتَبايِنة ، مِمّا أدّى إلى انْسِامِ زَخارِفها بالحَيَويَّة المُتَدَفِّقة واتِّصافِها بالسُّموق والحَرَكة المتموِّجة المُتَحرِّرةِ من الرَّتابة والجُمودِ . فَعَبَّرت هذه الرُّسوم عَنِ انْطِلاق مُرْسل لَمْ يُعْرَفْ له مَثيلٌ مِنْ قَبْلُ ، وكان لِهذا التَّحرر مِنْ جُمود الزَّخارِف تأثيرٌ كَبيرٌ على كُلِّ فُنونِ إيجه Aegean وموكناي Mycenae مما أَسْفَرَ فيما بَعْد عن ابْتِكار أُسْلوبٍ مُتَحوِّرٍ جَديدٍ بَعيدٍ عَنِ الرَّتابة ، فاسْتَوْحَتْ فُنونُ التَّصْويرِ النَّمَطَ الأَوَّليَّ الصّاعِدَ نازِعةً نَحْوَ التَّحرُّرِ الَّذي ابْتَدَعَتْهُ مَدَنيّات العالَم السيكلاديِّ . (صورة ١٩٢)

cyclic form *forme f. cyclique* (mus.) **الصِّيغةُ الدّائريّة**

هي الصِّيغةُ الموسيقية الَّتي يَظْهَرُ فيها اللَّحْنُ الواحِد في أكْثَر من حَرَكة واحِدةٍ ، ويكون عادةً في صُورةٍ مُتَجَدِّدةٍ كما هي الحالُ في سيمفونيَّـة سيـزار فـرانك Franck* ، والسِّيمفونيَّةُ الأولى تأليف إلغار Elgar* . وتُعْزى هذه الصِّيغةُ إلى فرانتز لِيسْتْ Liszt* أَصْلًا .

Cyclops (pl. **Cyclopes**) *Cyclopes* (myth.) **السِّيكْلُوبس ، الكيكْلُوبيس**

مَخْلوقاتٌ ذَوات عَيْنٍ واحِـدةٍ في جِباهِهِم ، وَهُمْ أبْناء أورانوس Uranus وغيا Gaea ، ساعَدوا زيوس Zeus* بعد أنْ حَرَّرهم من تارتاروس Tartarus* وصَنَعوا له صاعِقَتَهُ .

وعِنْدما انْتهى البَطَل أوديسْيوس ورجاله أثْناء رِحْلته الشَّهيرة إلى أرْضِ الكيكلوبيس الرُّعاة العَمالِقة الوَحيدي العَيْنِ وَقَعَتْ عُيونهم على مُروجٍ خَضْراءَ وحَدائِقَ تَموج بالفاكِهة تَنْبت وتُثْمر دونَ أنْ تَمْتد يَدٌ بجَهْدٍ فِلاحةً ورَيًّا ، وعلى كُهوفٍ تَهْبِطُ إلى أغْوارٍ سَحيقةٍ يَقْطُنُ في كُلٍّ مِنْها عِمْلاقٌ مَعَ أُسْرَتِهِ وَقُطْعانِه . فَعاشَ أوديسيوس وَرِجاله ناعِمين وَبَقَوْا على تِلْكَ الحالِ يَوْمًا ثُمَّ أوْغَل أوديسْيوس ونَفَرٌ مِنْ رِجالِهِ في الجَزيرةِ فإذا هو بِجد كَهْفًا عَميقًا فيه حُضَرةٌ فَسيحةٌ وفيه على زُبْدٍ وجُبْنٍ فطعموا ما شاءُوا ونَظَروا هنا وهناك عَلَّهم يَجدون العِمْلاق صاحِبَ الكَهْف فلم يقفوا لَهُ على أثرٍ ولَبِثوا يَرْقُبون عَوْدَتَه . ولَمْ يَمْضِ غيرُ قَليلٍ حتى طَلَع عليهم عِمْلاقٌ بَشِعٌ كأنَّه شَيْطانٌ ضَخْمُ الجِسْمِ فَفَزِعوا لِمَرْآه ولاذوا بالخَبايا خائفين .

وكان هذا العِمْلاق المدعو بوليفيموس قد سَدَّ مَدْخَل الكَهْف وَراءَهُ وَوَراءَ قُطْعانِهِ بحَجَرٍ يَعْجز عن زَحْزَحته عِشْرونَ ثَوْرًا ثُمَّ قَعَدَ يَحْلب نِعاجَهُ في ضَوْء نارٍ أشْعَلَها مَلأَتْ أرْكانَ الكَهْفِ نورًا كَشَفَ عَنْ أوديسيوس ورفاقه فَنَهَض وأمْسَكَ باثْنَيْن مِنْهُم وألْقاهما في النّار حتى نَضِجَتْ لُحومُهما فَنَهَشَهُما نَهْشًا ، حَتّى إذا ما أتْخِمَ مَلَكَه النَّوْم فنام وشَخيرُه يُدَوّي في جَنَبات الكَهْف . وما كاد الصَّباح يُطِلُّ حتى خَرَج يَسوق قُطعانه أمامَه بَعْدَ أنْ سَدَّ مَدْخَل الكَهْف بالحَجَر الضَّخْم . ومع المَساءِ عادَ العِمْلاقُ إلى الكَهْفِ ، وكان أوديسيوس قد أعد للأمْرِ عُدَّته فَهَيَّأ مِنْ غُصنِ شَجَرةٍ رُمْحًا مُدَبَّبًا وأخْفاه . وَأمْسَكَ العِمْلاقُ باثْنَيْن آخَرَيْن مِنْ رِفاقِ أوديسيوس وَألْقاهُما في النّار حَتَّى إذا ما نَضِجَتْ لُحومُهما أكَلهما . فَتَقَدَّم أوديسْيوس وناوَلَه كَأْسًا مِنْ خَمْرٍ كان قَدْ أعْطاهُ إيّاها كاهن أبولُّلو ، وما إنْ تَذَوَّقها العملاق حتى طَلَب كأسًا ثانية وثالثة ، وكُلَّما شَرِبَ واحِدة طَلَبَ أُخرى . وكانت الخَمْر مُعَتَّقَةً شَديدة السَّوْرةِ فَلَعِبَتْ بِرَأْسِ العِمْلاقِ ، فأخذ يَسْأل أوديسْيوس عن اسْمِه فأخْبَره أنَّ اسْمَهُ أوتيس [أيْ لا أحَد باليونانيَّة] ، وظَلَّ العِمْلاق يَطْلُب المَزيدَ مِنَ الخَمْرِ وَأوديسيوس يُعْطيه فإذا هو يَفْقِد وَعْيَه فَنَهَضَ أوديسيوس إلى الرُّمْح الذي هَيَّأه فَتَناوله وَوَضَع طَرَفَه في النّار حَتّى يَحْمى ثُمَّ دَسَّهُ هوَ وَأرْبعة مِنْ رِجالِهِ في عَيْنِ العِمْلاقِ الوَحيدةِ فإذا الرُّمْح يَفْقَؤُها والدَّمُ يَسيلُ ، وإذا هو يَنْهض صارِخًا مِنَ

الأَلَم مُنتزِعًا الرُّمْحَ من عينه التي لَمْ يَعُدْ يرى بها ، وإذا العَمالقة المُجاوِرون يَفْزعون لصُراخه ويَسْألونه ماذا بك بابولِفيموس فيُجيبهم أوتيس [لا أحد] فينصَرِفون عَنْه ظانِّين أنَّ بيْنه وبيْنَ الآلِهة حِسابًا فيلْقى عذابه على أيْديها . ويتحرَّكُ العِمْلاق نَحْوَ الحَجَر الذي يَسُدُّ المَدْخل فيُزَحْزِحُه ويَجْلِس يتحسَّس مَنْ يَخْرُج حتّى لا يُفْلِتَ مِنْه أوديسْيوس ورفاقه ، فشَدَّ أوديسْيوس نَفْسَه إلى كَبْشٍ كَثِّ الصُّوف وكذلك رِفاقه وخَرجوا دون أنْ يَشْعُرَ بهم العِمْلاق . وكانتْ ثَمَّةَ أغْنامٌ كثيرةٌ قد خَرَجَتْ تَرْعى فساقوها بيْن أيْديهمْ إلى حَيْثُ رَسَتْ سُفُنُهُمْ .

سِغْنوس ، كِغْنوس **Cygnus, Cyenus** (myth.)

١. هو ابن هيري Hyrie من سثينلُوس Sthenelus مَلِكِ ليغوريا ، أثار مَوْتُ فايتون Phaethon* حُزْنَه ، فترك مملكةَ أبيه يردّد فيها نهر إيريدانوس وشطآنهُ الخُضْرُ صَدَى أنّاته وشَجنه ، ويمتلئ بِعَويله الغاباتُ التي كثُرتْ أشجارُها بعد أن استحالَتْ شقيقاتُ فايتون أشجارًا حُزْنًا على مَصْرع شقيقِهِنَّ ، فبُحَّ صوتُ سِغْنوس من طُول نحيبه وهُزل جِسمُه . وتحوَّل شَعْرُه ريشًا أبيض واستطالَتْ رَقَبَتُهُ واحمرَّت أصابعُه ونما فيما بينها غشاءٌ وبرز من جَنْبَيْه جَناحانِ ، وتحوَّلَ فَمُه إلى مِنْقارٍ . وما لَبِث سِغْنوس أن تحوَّل إلى نوْعٍ جديدٍ من الطَّير هو طائر البَجَع . ولِشدَّةِ بُغْضِه للنّيران التي رآها تَعُمُّ الكونَ قُبَيْلَ مصرعِ فايتون آثَرَ أن يعيشَ في الأنهار والبُحيراتِ الفَسيحَة على أن يُحلِّقَ في السَّماء .

٢. هو ابنُ الإلهِ نپتون Neptune وكان جَسدُه مَنيعًا لا يُقْهَر ، اشتبكَ أثناءَ قتال الطَّرواديِّينَ مع اليونانيِّينَ مع البَطلِ أخيل Achilles* الذي اكتشف أنّ حِرابَهُ وسِهامَهُ وضرباتِ سَيْفِه لا تُحدِثُ إلا أثرًا هيِّنًا بجسد خَصْمِه وكأنها جميعًا مثلومةُ الطَّرَف ، فما كان من أخيل إلا أن لَطَمَ وجهَ عدُوِّه الطُّرواديّ بسيفه ثم هوى بمَقْبِضِه على صُدْغَيْه ، فأخذ سِغْنوس يتراجعُ إلى الوراء وأخيل يَتعقَّبه دونَ أن يترك له فرصةً يسترِدّ فيها أنفاسَهُ حتّى ارتطم بصخرةٍ كانت تعوق تقهقُرَهُ ، فأمسكَ به أخيل ورفعه وضرب به الصخرةَ ضربةً قاتلةً ، ثم وقف فوق جسدِه فهشَّم ضُلوعَهُ بترسه وبضغطه رُكبَتَيْه على صدرِه ، وكتَم أنفاسَهُ بوضع خُوذَتِه على وجهه بعدما جذبَ شَرائِطَها إلى أسفلَ بشدَّةٍ فمات سِغْنوس مخنوقًا . وحين خلع أخيل عن خَصْمِه عُدَّتَهُ الحربيَّةَ وجد أنّ العُدَّةَ خاليةٌ إذ إنّ إله البحر نپتون كان قد حوَّل سِغْنوس إلى ذلك الطائرِ الأبيضِ الذي سُمِّي منذ يومها بطائرِ البَجَع « سِغْنوس » . (انْظُر swan)

العَمُودُ الأُسْطُوانيّ **cylindrical column**

la colonne cylindrique (arts)

هوَ عَمودٌ لَهُ قاعِدةٌ مُسْتديرةٌ لا تاجَ لَهُ ، تَعْلوهُ وِسادةٌ مُستطيلةُ الشَّكْلِ .

الكَلْبيَّة **Cynicism** *cynisme m.* (cul.)

جاءَ الكَلْبيُّون في أعْقابِ سُقْراط ليُمهِّدوا للنزعاتِ الغَريبة . ويَكْمُنُ جَوْهر الفَلْسفةِ الكَلْبيَّة في وُجوب قَصْر الاسْتجابة لمُتطلَّبات الجَسَد على حاجاته الضَّروريَّة فَحَسْبُ تَمْكينًا للرُّوح من الانْطلاقِ في حُرِّيَّةٍ نامِيَةٍ . وكانوا يَشْترطونَ للانْضمام إليْهم أنْ يتحوَّلَ الشَّخْصُ عَنْ خَيْراتِ الدُّنيا ومَكانَتِه الاجْتماعيَّة مُرْسِلًا شَعْرَ رَأْسِهِ ولِحْيته . وقد أخذتِ النَّزعة الكَلْبيَّة اسْمَها مِنْ ساحة كَلْب البَحْرِ التي كانَ يَجْتمعُ بها للدِّراسة ديوجين السينوبيّ Diogenes of Sinope* (٤١٣ — ٢٣٧ ق.م) مع تَلامذته الَّذين طَوَّروا نَظَرِيَّتَهُ مِنْ بَعْدِه ، وكانتْ نموذَجًا فَريدًا للتَّيّارِ العَقْلانيّ الزّاهِد الجَديد ، فأضافوا إليْها التَّنسُّكَ والابْتعادَ عَنْ أخْذِ النَّفْسِ بقَواعِدِ المُجْتَمَعِ وَالقِيَم المأْلوفة . ويُقالُ أيْضًا إنَّ أصْحابَ هذه النَّزعةِ كانوا يَتشبَّهونَ بفَضيلةِ الكِلاب مِنْ حَيْثُ وَفائها وَشَجاعتها فَحُقَّ عَلَيْهم اسْمُ الكَلْبيِّين .

أسْطُورةُ قُورش **Cyrus** *Cyrus* (myth.)
(٥٢٩ ق.م)

يُروي هيرودوت أنَّ أستياغوس مَلِكَ المِديِّين رَأى فيما هو نائم حُلْمًا يُصوِّر نَبْعًا قد انْبَثَق مِنْ جَوْف ابْنته وفاض حتى غَمر آسيا كُلَّها ، فاستَشار المُنَجِّمين مِنَ المَجوس الذين بَصَّروه بأنَّ خطرًا كَبيرًا سَوْف يَحيقُ به . ولذلك ما إنْ بَلَغت ابْنته سِنَّ الزَّواجِ حتى أَحْجَم عن عَقْدِ قِرانِها على أَحَد الأُمَراء المِديِّين وزوَّجها من « فارسيٍّ » مِنْ أُسْرةٍ كَريمةٍ يُعَدُّ أدنى قَدْرًا مِنْ « مِديٍّ » متوسِّطَ الحالِ . وهكذا تزوَّج قَمْبيز من ماندانه ورَحل بها إلى بلاده في إقليم فارس . وما لبث أستياغوس أنْ رأى حُلْمًا جديدًا وكأنَّ كَرْمةً تَنمو من رحِم ابْنته أظلَّت آسيا كُلَّها فلجأَ إلى المنجمين وأرسل إلى فارسَ يَستَدعي ابْنته وطِفْلها عازِمًا على قَتْلِه ، كما طَلَب هارپاغوس أقْرَبَ النّاسِ إليْه وَأمَرَه أنْ يَذْبَح الطِّفْل ، غيْرَ أنَّ هارپاغوس لم يُطاوِعْه ضَميرُهُ فأسْلَم الطِفل إلى أحدِ الرُّعاة كي يَتْرُكه في الخلاء فَريسَةً للوُحوش . وما كانَتْ زَوْجةُ الرّاعي تقعُ بَصَرُها على الطِّفْلِ الجميل حتى آثَرَتْ أنْ تَفْتديه بوليدها الذي وَضَعَتْه في سِلَّةٍ وأسْلَمته إلى وُحوشِ الغاب . وعِنْدَما بَلَغ الطِّفْلُ العاشِرة مِنْ عُمْره اختاره رِفاقُه زَعيمًا لِقُوَّة شخْصيته ورَجاحَةِ عَقْله إلى أن اختَلَف مَعَ أحَد رِفاقِه مِنْ أبْناء النُّبلاء فأوْقَعَ بِهِ العِقاب فشكاه أبوه إلى أستياغوس الذي استَدْعى الصَّبيَّ قورش واكْتشف أنّه يَحْمِل قَسَمات وَجْهه نَفْسَها وبَعْد أنْ تحقَّق مِنَ الأَمْر استَشاطَ غَضَبًا واستَدْعى هارپاغوس الذي لمْ يَجِدْ بُدًّا من الاعْتراف بِما وَقع . فأعدَّ أستياغوس وَلِيمةً دعا إليها هارپاغوس بعْد أن ذَبح ابْنَه وطَهاه وقدَّمه لَهُ ليأكُل ، وبعد أنْ شَبِعَ سَأله أستياغوسُ كيف وَجَد مَذاق نصيبه من الطَّعام ، ثُمَّ كشَف لهُ عَنْ أنّه قد الْتَهم جَسَدَ ابْنه . ثُمَّ أوْفَد قورش إلى أبيه وأُمِّه بإقليم فارِس .

ولَمّا شَبَّ قورش عُرِفَتْ عَنْه الشَّجاعَة وكان هارپاغوس ما فَتِئَ يُفكِّر في الثَّأر مِمّا لحِق بابنه على يَد أستياغوس فأرْسَل إلى قورش يُحرِّضه على التمرُّد ويَعِدُه بِألّا يَلْقى من جُيوش المِديِّين أيَّة مُقاومة ، وقامَ قورش بثَوْرته ، وأخطأَ أستياغوس فعيَّن هارپاغوس قائدًا لجُيوشه وانتهت المَعْركة بِأسْر أستياغوس ، غَيْرَ أن قورش لم يَقْتُلْهُ بَل احْتَفظ به أسيرًا في قَصْرِهِ . وغزا قورش ميديا ، وزحف على دول الشرق الأدنى فاستولى على بابل وليديا وأقام الإمبراطورية الفارسية الأخمينية .

D

الحَائِط (صورة ١٩٥)

Dahhak see: **Zahhak**

Dalí, Salvador (arts) **دالي ، سلفَادُور (١٩٠٤ ــ ١٩٨٩)**

مُصَوِّرٌ إسبانيٌّ دعا إلى مُمارَسة كلِّ ما هو غَيْر عَقْلانيّ في الفَنّ وانتقد مَنْهَجَ تعليمِ الفنِّ في أكادِيميَّة مَدْريد ، ثُمَّ رحل إلى باريس مُنْضمًّا إلى حَرَكةِ السُّورياليينَ المناهِضةِ للفنِّ الحَديثِ القَائِم على المَفْهومِ الجَماليّ والشَّكليّ ، وَهناكَ استهجنَ النَّزعَةَ التَّكعيبيَّةَ وَأَظْهَرَ إعجابَهُ « برِفَاقِ العَوْدةِ إلى نَهْجِ ما قَبْلَ رَافائيل » Pre-Raphaelite Brotherhood * و « الفَنِّ الحَديثِ » art nouveau وبدأ يُصَوِّرُ بِطِلاءٍ خَفيفٍ وَبتَفاصيلَ غايةٍ في الدِّقَّةِ مشاهِدَ موحيةً بالرَّهْبةِ والتَّشاؤمِ مُسْتَعيرًا من المَدْرَسةِ الرَّمزيَّةِ symbolism وَتَحْليلِ الأَحْلام .

وانتقل إلى نيويورك عام ١٩٣٩ فشَدَّ انتباهَ النَّاسِ إليه بِمُخْتَلِفِ الوسائل كتَصْميمِ نوافِذِ العَرْضِ بالمَتاجِرِ وما إليها من وَسائِل الدِّعاية . واشتركَ مع لويس بُونْيول Luis Bunuel في إنْتاجِ فيلمين سُورياليَّيْن هما « الكلبُ الأَنْدلسيُّ » Le Chien Andalou و « العَصْرُ الذَّهبيُّ » . وَعَكَفَ مؤخَّرًا على المَوْضوعات الدِّينيَّة مِثْل « الصَّلْب » ١٩٥١ (مُتْحَف غلاسغو) و « العشاء الأخير » (ناشونال غالِيري بواشنطن) . ومع اجْتِذاب هذه اللَّوْحات لجانِب من الرَّأْي العامّ إلَّا أَنَّ النُّقَّادَ نَظَروا إليها بِعَيْنِ الرِّيبةِ أكثَرَ من لَوْحات السَّاحِرَ الشَّديدَ المَرارةِ ، وكأنَّما يُمارِسونَ الدَّعْوة إلى حَرَكةٍ جَديدة لتَحْطيمِ اللَّوْحاتِ المُصَوَّرةِ iconoclasm * الشَّائعةِ تَمْهيدًا لظُهورِ اتِّجاهٍ فَنِّي يُواكِبُ عالَمَ ما بَعْدَ الحَرْبِ . ولِحُسْنِ الحَظِّ أَنَّ هذه الحَرَكة لم تَسْتَمِرَّ طَويلًا ، فسَرْعانَ ما احْتَوتِ السُّورياليَّةَ النَّاهِضةَ الكَثيرَ مِنْ فَنَّاني هذه الحَرَكة وَأَفْكارِهم ، فَلَقَدْ كانت السُّورياليَّةُ هي الخَلَفَ المَنْطِقيَّ للدَّاديَّة حَتَّى قِيلَ « إنَّ السُّورياليَّةَ هي تَتْويجٌ للمُتأَلِّقينَ مِنَ الدَّاديِّينَ » .

Daedalus and Icarus **دايدالُوس وإيكاروس**

Dédale et Icare (myth.)

كان دايدالوس فَنَّانًا مِعْمارِيًّا أسطوريًّا يُعْزَى إلَيْه تَقدُّمُ فَنَّي النَّحْت والبِناء ، وهو سَليلُ أُسْرَةٍ أثينيَّة ، لَجَأَ إلى مينوس Minos * مَلِك كريت حَيْثُ ساعَدَ باسِفاي Pasiphae * زَوْجته وهيَّأَ لها السَّبيل لِمُضاجَعة الثَّوْر الذي عَشِقَتْه بِأَنْ صنع لها هَيْكَلَ بَقَرةٍ مِنَ الخَشَب كانت تَختفي داخِله لتخْدَع الثَّوْر فيُضاجِعَها خِلال غَيْبَة زَوْجها فَأَنْجَبَت منه المينوطور (انظر Pasiphae) . ولما عَلِم مينوس بِخيانَتِه أَمَرَ بحَبْسِهِ في المَتاهة « لابيرنث » Labyrinth مَعَ ابْنه إيكاروس ، فاتَّخذ لنَفْسه ولابنِه أَجْنحةً مِنَ الرِّيش والشَّمْع طارا بِها عَبْر البَحْر وفَرَّا من المَدينة حَتَّى وَصَل هو إلى صِقِلِّيَّة على حينَ سَقَط ابْنُه في البَحْر بَعْد أنْ أذابَتْ حَرارةُ الشَّمْسِ الشَّمْعَ حينَ اقْتَرب مِنْها في طَيرانه ضارِبًا بتَحْذيراتِ أبيه عُرْضَ

Dadaism **الدَّادِيَّة**

dadaisme m. (arts)

اتِّجاه يَنْحو إلى اطِّراح القِيَم والأساليبِ الفَنِّيَّةِ المُتعارَف عَلَيْها ، كان مَبْعَثُه خَيْبَةَ الأَمَلِ الَّتي عَمَّتِ الرَّأْيَ العامَّ الأُورُبِّيَّ أَثْناء الحَرْبِ العالَميَّة الأُولى وَفي أَعْقابِها . وقد أحسَّتْ مَجْموعةٌ مِنَ الفَنَّانينَ بِالسُّخْط تِجاهَ هذه الحَضارة الَّتي تَمخَّضَتْ عَنْها تِلْكَ الفَظائِع والشُّرور ، وَآمنوا بِوجُوبِ زَوالها وَبُزوغِ عَصْرٍ جَديدٍ . وَمِنْ ثَمَّ فَهِيَ حَرَكةٌ عَدَميَّةٌ تُنْكِرُ أَنْ يَكونَ للمَبادئِ الخُلُقيَّةِ أيُّ أساس مَوْضوعيٍّ ، وتَرى أَنَّ الأَحْوالَ في المُجْتَمَع قد بَلَغَتْ مِنَ السُّوءِ حَدًّا يَجْعَل الهَدْمَ مَرْغوبًا فيه لِذاتِه وَبِمَعْزِلٍ عَنْ أَيِّ بَرْنامَج إنْشائيٍّ . وَتَبَلْوَرَ هَذا المَذْهَبُ على أَيْدي هؤلاء الفَنَّانينَ لِيُصْبِحَ إنْكارًا لكُلِّ أشْكال الفَنِّ السَّائِدةِ .

وقد اقْتَبَس أَصْحابُ هذا المَذْهَب تَسْميَته مِنْ أَوَّل كَلِمَةٍ صادَفوها في القَاموس وهي dada . وَمِنْ أَشْهَر أَعْلام الدَّاديَّة مارسيل دوشان Marcel Duchamp وهانز آرب Hanz Arp وماكس إرنست Max * Ernst . وقد لَقِيَ هؤلاء الفَنَّانون الهُراءَ مِنْ أَجْلِ الهُراءِ لذاته ، واستَغْرَقوا قَرائِحَهُم في إصدارِ البَيانات المُتضارِبةِ بَعْضها مَعَ بَعْض ، على حِين كانت اتِّجاهاتهم السِّياسيَّة شَديدةَ القُرْبِ مِنَ الفَوْضَويَّة . وأَخَذَ مُصَوِّرو الدَّاديَّة يُقَدِّمون صُوَرًا مِنْ سَقَط المَتاع وَكأنَّما آسْتَخْرَجوا مُحْتَوياتِها مِنْ سِلالِ المُهْمَلات ، فَلَقَدْ كانَتِ القيمَةُ الأساسيَّةُ لهذه الحَرَكة هي أُسْلوبَهُم

عشر ، فاكتست جدرانُ الكنائسِ بصورِ الموتِ والهياكلِ العظميَّة ، أو « رمز الموت » وهو يقودُ موكبًا أو رَكبًا يؤمُّ راقصين من مختلفِ الفئاتِ والطبقات . كما أَلَّف غيته Goeth أيضًا قصيدةً عن « رقصة الموت » .

وقد قامت فكرةُ تحريكِ رمزٍ للموتِ في صورةٍ حيَّةٍ أمامَ مشاهدي العروضِ الفنية على هدفٍ أخلاقيٍّ سامٍ هو حتميةُ لقاءِ الموت الذي لا مفرَّ منه ، والذي يتساوى أمامَه الجميعُ دونَ تفرقةٍ بين فئةٍ اجتماعيةٍ وأخرى . وهو ما يمكنُ أن يشكِّلَ نوعًا من الوازعِ الرُّوحيِّ لحثِّ الناسِ على السعي نحوَ الخيرِ والتحلِّي من شرورِ النفسِ وآثامِها . على أن الكُتَّابَ والفنانين قد أفادوا من هذا الإطارِ ليُشيعوا في أعمالِهم الأدبيةِ والفنيةِ نوعًا من السخريةِ بنماذجَ من الشعبِ لا تحظى برضائهم وخاصةً من القادةِ والحُكَّامِ ، وهو ما أضفى على هذه الأعمالِ بُعدًا اجتماعيًّا إضافيًّا منحها قدرًا كبيرًا من الثراء .

danseur noble **راقِصُ الأدوارِ النَّبيلة**

(noble dancer) *danseur m. noble* (blt.)

راقِصٌ ذو أُسلوب كلاسيكيٍّ راقٍ ، انْحصَرَ دَوْرُه في الماضي بوَصْفِهِ « السَّاق الثَّالِثة للبالِيرينا » ، فهو يُعَدُّ راقِصًا نبيلًا مادام يُؤَدِّي دَوْرَهُ بِكَفاءةٍ وَكِياسةٍ وَرَشاقةٍ مُسانِدًا زَميلَتَهُ في الرَّقْص ، مُفْصِحًا بِحَرَكاتِه وإيماءاتِهِ عَنْ إجْلالِه لَها وتوْقيرِهِ . ويَظَلُّ جُمْهورُ المُشاهدين يُتابعُ وَثَباته وَرَقَصاتِه المُتَطَلِّبَة في انْتِظار ظُهور البالِيرينا بِفارغِ الصَّبْر ، مُسَلِّمًا بِحَقِّها في الْتِقاطِ أَنْفاسِها والظَّفَرِ بِبُرْهةٍ وَجيزةٍ مِنَ الرَّاحة . على أنَّ دَوْرَ الرَّاقِصِ النَّبيلِ قد اتَّسع بَعْدَ ذلكَ لِيَشْمَلَ قُدُراتٍ أُخرى أَشَدَّ تَعْقيدًا ويطول شَرْحُها ، مَعَ الْتِزامه الدَّائِم بِقَواعِد الفُروسيَّة وإنْكارِ الذَّاتِ والحِرْص على أداءِ الخُطُواتِ الرَّشيقةِ والحَركاتِ المَصْقولة .

Daphne *Daphné* (myth.) **دافْني**

وَقَع أبولّو Apollo * في غَرام دافني ابْنة إلَه النَّهر بينوس ، ولم يَكُنْ هذا شَيْئًا عارضًا بلْ كان مِنْ تَدْبير إيروس Eros * [كيوبيد

يستنهضُ فيه الناس على الرقصِ الرامزِ إلى الموتِ إلى عهدٍ مُمعنٍ في القِدَم ، فلقد كانت ولا تزال ثمةَ رقصةٌ تؤدِّيها هياكلُ عظميَّةٌ مصوَّرةٌ على جُدرانِ إحدى المقابرِ الإتروسكيةِ Etruscan * . وكان الموسيقيُّ الذي يرمزُ إلى الموتِ وهو يعزف بينما الناسُ من كلِّ فئةٍ ونوعٍ يرقصون على أنغامِه أمرًا مألوفًا في الكثيرِ من بقاعِ أوروبا خلالَ العصورِ الوسطى . وقد زُخرفتْ أروقةُ كاتدرائية القديس بولس في لندن خلالَ القرنِ الخامسَ عشرَ بتصاويرَ تمثِّلُ « رقصة الموت » ، وهي التي استوحى منها الشاعرُ ليدغيت Lydgate شعرًا مهَرَ به تلك اللوحات . كذلك عكف المصوِّرُ هولباين الأصغر Holbein * على نشرِ مجموعةِ تصاويرَ مطبوعةٍ بواسطةِ الخشب المحفور woodcut * في عام ١٥٣٨ بمدينة بازل السويسرية لقيت نجاحًا منقطع النظير ، فضلًا عن التصاويرِ القديمةِ عن « رقصة الموت » التي تطالعُ زائرَ مدينة لوسرن بسويسرا في كل خُطوةٍ يخطوها وهو يعبر أَحَد جسورها المغطاة المشهورة .

وثمة باليهاتٌ تنبني على هذا الموضوعِ الرهيب ، مثل قصيد سان صانص Saint-Saëns * السيمفونيّ ١٨٧٤ المستوحى من قصيدةٍ للشاعرِ هنري كازاليس Cazalis يعرِضُ فيه لكافَّةِ التفاصيلِ المُتخيَّلةِ ، ويتضمنُ محاكاةً لنشيدِ يوم الغضب Dies Irae * الذي وضع فرانتز ليست Liszt* لحنًا للبيانو على نهجِهِ ١٨٧٧ ، فضلًا عن مَقْطوعةٍ بعُنوان « رقصة الموت » للبيانو والأوركسترا ١٨٥٥ . كذلك تتضمن متتاليةُ suite * « العصور الوسطى » لغلازونوف Glazunof جُزْءًا « سكرتسو » scherzo * يمثل رقصة الموت كما كانت تُقَدَّمُ خلال العصور الوسطى في السقائفِ والجواسقِ بالطُّرقاتِ كجزءٍ من « المسرحيات الأخلاقية » السائدة حينذاك ، يتبادلُ فيها الحِوارَ « رمز الموت » مع سائر الصبيان ، من أباطرةٍ وملوكٍ وبابوات وكرادلة وجند وصعاليك ، وهي التي تحولت إلى صيغٍ فنيةٍ مُصوَّرةٍ خلالَ القرنِ الخامسَ

خيالاته وهلوساته الرامزةَ المبكِّرةِ مِثْلِ السَّاعاتِ الَّتي تَبْدو وكأنَّها من مادَّةٍ رخوة في لَوْحتِهِ المَشْهورة « استمراريَّة الذِّكْريات » The Persistance of memory (مُتْحف الفنِّ الحديثِ بنيويورك) . (صورة ١٩٦)

Danae **داناي**

Danaé (myth.)

حين عَلِمَ زيوس أنَّ أكريسيئوس قد حَبَس ابنتَهُ الجميلةَ داناي في حجرة من البرونز تحت الأرض حتَّى لا تَلِد ابنًا يقتله كما تنبَّأ له أحدُ الكَهَنة ، تشكَّل في صورةِ شؤبوب من القطرات الذَّهبيَّة وتسلَّل إليها وأخصبها بيرسيوس Perseus * ، الَّذي ما كاد جدّه يعلم بمولده حتَّى وضعه مع أمه في صندوق خشبي وألْقى به في البحر ، غير أن الصندوقَ طَفا على وجهِ الماء حتَّى بلغ شاطئَ جزيرة سيريفوس ، فأخذه الصيَّاد ديكتوس وقاد الولد وأمَّه إلى بيته وظَلَّ يرعاهما . وما كاد ملك الجزيرة يرى داناي حتَّى هامَ بها واعْتزم التخلُّص من ابنها فطلب إليه أنْ يأتيه برأس الغُورْغونة Gorgon * وهدَّده بالبطش بأمِّه إن عاد بدون هذا الرَّأس . (انظر Perseus)

dance for four persons (blt.) see: **pas de quatre**

dance for three persons (blt.) see: **pas de trois**

dance for two persons (blt.) see: **pas de deux**

dance notation **تَدْوينُ الرَّقصات**

notation f. chorégraphique (blt.)

لَيْسَ ثَمَّةَ طريقةٌ مُوحَّدةٌ يَرْتضيها كافَّةُ المُصمِّمين لتسجيل رَقصاتِ الباليهات ، ومِنْ ثَمَّ كان أغْلَبُهم يَتَّخِذُ وسائلَ خاصَّةً به لا يَفْهَمُها غيْرُهُ لتَوْضيح حَرَكاتِ الرَّاقصينَ تُبيِّنُ خُطُواتِهم وأَوْضاعَهم . (شكل ٣٥)

Danse *f.* **macabre** **رَقْصةُ المَوْت**

(dance of death) (Ger.: **Todtentanz**)(mus. & arts)

تَرجِعُ فكرةُ قيام مُمثل أو عازِفٍ بأداءِ دَوْرٍ

عند الرومان] الذي اعتلى قمّة جبل بارناسوس ونثر كنانته واختار سهمين ، أحدهما ذهبيّ اللون محدّد الطرف يشعل جذوة الحبّ في القلوب ، وثانيهما رصاصيّ اللون ثلم الحدّ يخمدها ، وسدّد إيروس هذا السهم الأخير إلى دافني على حين رمى أبوللو بالسهم الأوّل فنفذ في لحمه إلى النخاع ، فإذا أبوللو قد هام حبًّا ، وإذا دافني تفرّ هاربة إلى الغابات وقد ضمّت شعرها بشريط كما تفعل الإلهة العذراء أرتميس Artemis * [ديانا] وأبت أن تستجيب للحبّ . وأخذ أبوللو يسعى لأن يظفر بقلبها ، وما إن أحسّت به يتابعها حتّى ولّت الأدبار فأسرع يطاردها فإذا أنفاسه تقع على شعرها المتطاير وإذا هي تكلّ ولا تقوى على العدو ؛ فتقع خائرة القوى إلى جانب مياه نهر بينيوس فضرعت إلى الآلهة أن تمسخ جمالها الذي أثار الإعجاب بها ؛ فإذا هي تتحوّل إلى شجرة غار ، فأخذ أبوللو يحتضن الشجرة ويتبعها بقبلاته وهو يصيح : « لسوف يكون شعري في وصفك ، ولسوف تتغنّى قيثارتي بمدحك ، كما سوف تكون سهامي في الذود عنك ، ولسوف أجعل من أغصانك تيجانًا لهامات المحاربين في مواكب النصر . » (كتاب « مسخ الكائنات » للشاعر أوڤيد)

(صورة ٢٠٢)

Darius (old Persian: **Darayavaush**) (cul.)
دارا الأكبر ، داريوش الأول
(٥٢٢ — ٤٨٦ ق.م)
(انظر Achaemenids)

dart (blt.) see: **movements in dancing**

data **مُعْطيات ، بيانات أولى ، عناصر**
données f.(cul.)
مجموعة القضايا المسلّمة في علم من العلوم .

Daumier, Honoré (arts) **دومييه ، أونوريه**
(١٨٠٨ — ١٨٧٩)

فنّان رسوم مطبوعة graphic * فرنسيّ ومصوّر كاريكاتيريّ كان ابنًا لصانع إطارات للصور . قصد باريس في شبابه واحترف طباعة الصور بواسطة الحجر lithography * ، وعمل رسامًا ساخرًا بصحيفة الكاريكاتير La Caricature عام ١٨٣١ واشتهر بهجومه على ملكيّة شهر يوليو والسخرية من لوي فيليب حتّى سجن ستّة أشهر . وما لبث أن امتدّت سخريّة تصاويره إلى المجتمع البورجوازيّ بصفة عامّة .

ومن أروع أعماله السياسيّة الساخرة لوحة « الكرش التشريعيّة » Ventre législatif ١٨٣٤ التي حشد فيها زمرة من النوّاب وقد تضخّمت كروشهم وهم متراصّون صفوفًا في مقاعد الجمعية الوطنيّة ، كما أنجز عجالات لاذعة تتهكّم على القانون والمحامين ، وعن حماقات الطبقة المتوسّطة ورذائلها . وكان في رسومه الكاريكاتيريّة يكشف عن رؤية تحاكي رؤية النحّات ، فقد كان يشكّل شخوصًا صغيرة من الصلصال لتكون نماذجه التي يحتذيها في صوره المطبوعة بواسطة الحجر ، ملتزمًا بالتباين النحتيّ بين الضوء والظلّ .

وعندما بلغ الأربعين عاد من جديد إلى فنّ التصوير بناءً على نصيحة أصدقائه من فنّاني مدرسة باربيزون Barbizon School * فبلغ مرتبة عالية في التبسيط الدراميّ والتركيز على درجات اللون . وصوّر مشاهد من الحياة اليوميّة مع اهتمام أكبر بمشاهد المسرح والسفر بالقطارات ، وتشهد لوحاته المتعدّدة عن « عربة الدرجة الثالثة » على حسّه المرهف بالجماعات وبعزلة الفرد داخلها في نفس الوقت . وعلى الرغم من أنه عكف على دراسة رمبرانت Rembrandt * في صوره المحفوظة بمتحف اللوڤر إلّا أنّه كان أشدّ ارتباطًا بصور الفنّان غويا Goya * اللاحقة .

وقد فقد دومييه بصره شيئًا فشيئًا ومات شبه ضرير في بيت متواضع وفّره له صديقه الفنّان كورو Corot * . (صورة ٢١٢)

daur (mus.) **دَوْر**

صيغة من صيغ التأليف العربيّ الغنائيّ تعتمد على قدرة المغنّي على الارتجال في القسم الثاني منها فقط ، إذ يلتزم في القسم الأوّل بلحن يصنعه المؤلف ويؤدّيه بمصاحبة المجموعة ويسمّى المذهب أو المطلع ، على حين يسمّى القسم الثاني « الهنك » ، وهو لفظ تركيّ يشير إلى الحوار الموسيقيّ بين مغنّ يرتجل وجوقة إنشاد تردّ عليه ردودًا ثابتة متكرّرة . وأشهر من لحّن « الدور » محمّد عثمان وعبده الحامولي وسيّد درويش وله « أنا هويت » ، وزكريّا أحمد وله « امتى الهوا ييجي سوا » لأمّ كلثوم ، و« أحب أشوفك كلّ يوم يرتاح فؤادي » لمحمد عبد الوهاب .

David, Gerard (arts) **داڤيد ، جيرار**
(١٤٦٠ — ١٥٢٣)

مصوّر بارز من مصوّري المرحلة الفلمنكيّة المبكّرة ولد بإحدى القرى الهولنديّة ثمّ نزح إلى مدينة بروج عام ١٤٨٢ ليغدو من بين أبرز مصوّري المدينة . وقد استقى فنّه من فان إيك Van Eyck * وهانز مملنك Memlinc * وإن كانت بعض أعماله تشي بالأخذ عن كوينتين ماسيس Massys * . وأشهر ما ترك لنا من آثار اللوحتان اللتان عهد بهما إليه قضاة مدينة بروج لتزيين قاعة العدالة بها عن محاكمة القاضي سيسامنيس Sisamnes التي جاءت على لسان هيرودوت ، وفحواهما أنّ سيسامنيس أحد قضاة الملك قمبيز قد أدين بتهمة الرشوة فحكم عليه بالسلخ حيًّا . وتعرض أولاهما مشهد إلقاء القبض على القاضي الفاسد ، وتبيّن الثانية تنفيذ العقوبة الرادعة (متحف بروغ) .

(صورة ٢٠١)

David, Jacques Louis (arts) **داڤيد ، جاك لوي**
(١٧٤٨ — ١٨٢٥)

مصوّر فرنسيّ من أسرة بورجوازيّة عاشت طويلًا في باريس ويمتّ بصلة القرابة للمصوّر بوشيه Bouchet * الذي لقّن عنه شيئًا من فنّ التصوير . فاز في عام ١٧٧٤ — وبعد عدّة محاولات — بجائزة روما Prix de Rome حيث أمضى سنوات ستًّا يستنسخ الكلاسيكيّات ، وانخرط في النزعة الكلاسيكيّة المحدثة حتّى ابتكر أسلوبه الذي

ومشاعرها ، فقلّما نسمعُ فيها إلى أجزاء تُعزَفُ في شِدَّةٍ عنيفةٍ ، بَلْ نجدُ الأوبرا بأسْرِها تَسْبَحُ في جَوٍّ من الحُزْنِ والغُموضِ .

وجاءَتْ موسيقى « مُقدمةُ عَصْرِ يَوْمٍ مِنْ أيّام جِنّي الغابِ » The Afternoon of a faun كَنُوْحاتٍ من الدّيكور تتحرّكُ خِلالَ رَغَباتُ جِنّي الغاب وأحلامُه أثناءَ قَيْظِ الظّهيرة ، وَجَنحَ ديبوسي فيها إلى الارتجالِ البديع ، حتّى استهوتِ المُسْتَمِعينَ على الرّغْمِ من عَصْريّةِ لُغتها الموسيقيّة . ووضع ديبوسي هذهِ الموسيقى وفق نَصٍّ من أرْوَعِ نَماذجِ الشِّعْرِ الرَّمزيِّ وهو قصيدةُ الشّاعرِ مالارميه Malarmé بعُنوان « قصيدة رَعَوِيّة » Eclogue . وكان مالارميه نَفْسُهُ قد استلْهَمَ مَوْضوعَ قصيدتِهِ من لَوْحةٍ لنفس الموضوعِ للمصوِّر بوشيه Bouchet * (ناشونال غاليري بلندن) . وقد ظلّتْ هذه الموسيقى لعدةِ سنين بعد أدائها الأوّلِ تعدُّ غايةً في الجُرْأةِ لخروجها على المألوف ، وهي موسيقى ذاتُ بَرْنامجٍ تصْويري تنقل إيحاءاتٍ شُعوريّةً عن مَنْظرٍ في الخلاء بَدَلًا من مُحاولَةِ تصوير المَنْظَرِ عن طَريقِ الموسيقى المُباشِرة ، ولكي تكون حسّاسةً وشاعريّةً وعظيمةَ الأثَرِ لم تَتّبعْ صيغةً معينةً وثابتةً ، بل انبعث بِبَساطةِ الشِّعْرِ الذي تحاوِلُ التّعْبيرَ عنْهُ ، فهيَ تَرْكيبٌ عَجيبٌ يَنْتَمي إلى عالَمٍ آخَرَ لا يمكن الانفصالُ إليه عن طَريقِ الشِّعْرِ وَحْدَهُ أو الموسيقى وَحْدَها .

كذلك قدّمَ ديبوسي أعمالًا أخرى لا تقلُّ أهمّيّةً مثل « أيبِرْيا » Iberia * و « البحر » The Sea و « لَيْلِيّـات » Nocturnes* و « صُوَر » Images و « ضوء القمر » Clair de lune و « استشهاد القِدّيس سباستيان » The Martyrdom of St. Sebastian .

deceive the eye see: **trompe-l'œil**

December **ديسمبر**

décembre m. (cul.)

مُشتَقٌّ مِن اسْمِ الشّهْرِ « العاشِر » حينما كانت السّنَةُ تَبْدأ عِنْد الرّومان بِشَهْرِ مارِس .

declamation **إلقاء خطابي**

déclamation f.

أداء العبارة في بيان وفصاحة وإثارة دون

رَأْسِهِم غـرو Gros وجيرار Gérard وجيروديه Girodet وأشهَرُهم جَميعًا آنغر Ingres * (صورة ٢٠٠)

Day of Wrath (arts) see: **Dies Irae**

déboulé **ديبوليه ، اللّفّاتُ السّريعة**

(rolling like a ball) *déboulé m.* (blt.)

سِلْسِلَةٌ مِنْ أنصافِ اللّفّات السّريعَة مِنْ قَدَمٍ لأخرى والقَدمانِ مَضْمومَتان بدور فيها الجسم حول نفسه ، وتُعْرَفُ أيضًا باسمِ اللّفّات الصّغيرة petits tours .

Débussy, Claude-Achille **ديبوسي ، كلود**

(mus.) (١٨٦٢ — ١٩١٨)

مؤلِّفٌ موسيقي فَرَنْسيٌّ وناقِدٌ مَرْموقٌ وُلِدَ بالقرب من باريس حيث عاش . ارتبط اسْمُ ديبوسي بالأسلوبِ الانطباعيِّ في التّصْويرِ ، وبُعْدُ إغفالِهُ للتّعْبيرِ الصّريحِ المباشِرِ عن المشاعِرِ وَفْقَ نَهْجِ الرّومانسيّين ، واعتمادُه على الإيجاز الموجي والقَصْد دونَ المُغالاةِ أخذ مُقَوِّماتِ أسلوبه الموسيقيّ . وَيكْتَنِفُ موسيقاه نَوْعٌ من الغُموضِ ، وإن كان ديبوسي لم يتّخذ الانطباعيّةَ في واقعِ الأمْرِ مذْهبًا فنّيًّا ولا طريقةً في التّعْبيرِ بِرَغْمِ الوَشائجِ بينها وبين مُقوّماتِ أسلوبِهِ الفنّيّ ، مُؤْمِنًا بأنه يحاوِلُ تقديمَ شَيْءٍ جديدٍ هو تَصْويرِ الواقعِ كما يتراءى لَهُ .

ولَعَلَّ السِّرَّ في نسبةِ موسيقى ديبوسي إلى الانطباعيّةِ ما توحي به عناوينُ مَقْطوعاتِها من أمثالِ : « خُطُواتٌ على الثلج » و « سُحُب » و « رَوْضٌ تحت المطر » و « كاتدرائية غارقة » و « ضَباب » و « انعكاسات على الماء » ، وكلّها توحي بالتّصويرِ الّذي لا تَتّضحُ معه الأشكالُ ، هذا إلى جانبِ نَهْجِهِ في الاقتضابِ الموجي وتجنُّبِ الوُضوحِ الميلوديِّ وعدمِ إبرازِ العُنْصُرِ الدّراميّ . وقد أضفَتْ طريقتُه في الإيحاءِ والإيجازِ والبُعْدِ عن التّعبيرِ الصّريحِ جوًّا من الغُموضِ على أوبراه الوَحيدةِ « بلياس وميليزاند » Pelléas et Mélisande على حينِ لا يتناسبُ الغُموضُ مع المَسْرحيّة ، عاديةً كانت أم غنائيّةً . وهكذا تقفُ أوبرا ديبوسي مَوْقِفَ التّقيضِ من الدّراما الفاغنريّة في أسْلوبها

اشْتهر به والّذي وَصَفَهُ ديدرو Diderot بأنه « ذوْقُ العَصْرِ القديمِ الجليلِ الصّارِم » . ويمكن القَوْلُ إن دافيد قد قضى بِضَرْبةٍ واحدةٍ على فنِّ « الروكوكو » rococo * الّذي ساد في عَهْدِ الملكيّة البائد بكل مَرَحِه العابث ، كما جعل من فنّه دَعْوةً للثّوْرةِ الفَرَنْسيّةِ الّتي شارَكَ فيها مُشاركةً كلها حماس ، إذ كان عندها نائبًا عن باريس في مجلسها النّيابيِّ Convention وعُضْوًا في لَجْنة « الخلاص العامّ » .

كان دافيد فنّانًا مُلْتزِمًا ذا منهجٍ أعاد إلى الذّاكرةِ دكتاتوريّةَ المُصَوِّر لوبران Lebran * في عهد لويس ١٤ ، فألغى الأكاديميّةَ الّتي أنشأها لوبران وقدّم بَدلًا منها منهجًا أكاديميًّا من لَدُنْه ، وأعاد تنظيم اللّوفر باعتبارِه مُتحفًا عامًّا . وهو الّذي ابتدعَ أعْيادَ الثّوْرةِ الفَرَنْسيّة وصَمّمَ أزياءَ النّوّابِ والوُزراء ، وَجُمْلَةُ القَوْلِ إنه وضع للفُنون والحِرَفِ جميعًا قواعِدَ جديدةً .

وتُعَدُّ لَوْحَتُهُ « موت مارا » (بروكسل) الّتي أنجزها في السنة الثّانية من عَهْدِ الثّوْرةِ تُحْفَةً فنّيّةً رائعةً مُعَبِّرةً كلَّ التّعْبيرِ عن تلك الحِقْبة . على أن المَعْرِفةَ الحَقّةَ لدافيد الفنّانِ تتطلّبُ تأمُّلَ لَوْحاتِ مَرْحَلتِه الكلاسيكيّة . وقد قدّم بَعْدَ إطلاقِ سَراحِه من السِّجْنِ الّذي أُودِعَ فيه إثْرَ سُقوطِ روبسبيير عدّةَ بورتريهات بالِغَةِ الرّوْعةِ يَتجلّى فيها جَمالُ التّقاليدِ الفَرَنْسيّة ، ويأتي على رَأْسِها جميعًا بورتريه شَقيقَتِه « مدام سيريزيات » (اللوفر) وإن كان بورتريه « مدام جولي ريكامييه » (اللّوفر) قد حظِيَ بِشُهْرةٍ أوْسَعَ . حتّى إذا عمل بِوَصْفِه مُصَوِّرَ نابليون الأثيرَ استبدل بالتّقشُّف الذي شاع في العهدِ الجُمْهوريِّ ، البَذَخَ الإمبراطوريَّ كما هي الحالُ في لَوْحَتِهِ الشّهيرة « مراسيمُ تَتْويجِ الإمبراطور » Sacre de l'empreur (اللّوفر) . كذلك أرْهَصَ دافيد في لوحته « نابليون فوق جبل سان برنار » ومَثيلاتِ لها بِرُوحِ الرّومانسيّة الدّافقة . وقد نُفِيَ دافيد إلى بروكسل بعد عوْدةِ أسرةِ البوربونَ باعتبارِه خَصْمًا للملكيّة ، ومع ذلك فقد بَقِيَ نفوذُه كبيرًا بَيْنَ الفَنّانينَ ، وكان له تلاميذُ عديدونَ يأتي على

القِبابِ . (صورة ١٩٨)

deēsis **ابتهالٌ ، ضَراعةٌ**

(GK.) (supplication) (arts)

تعني هذه اللفظة اليونانية الأصل الابتهالات والصلوات المتوجّهة إلى السماء من أجل الشفاعة للبشرية . غير أنها اتخذت معنًى جديدًا خلال العصر البيزنطي وصارت تُطلق على الأيقونات الأربع الكبرى التي تعلو الفاصل الأيقوني الحاجب iconostasis * الذي يزيّن المذبح altar * ؛ وتمثّل إحداها المسيح والثانية السيدة العذراء والثالثة يوحنا المعمدان والرابعة القديس الذي تستشفع به الكنيسة التي يقوم فيها هذا الفاصل الأيقوني . (صورة ٢٠٥)

dégagé **ديغاجيه ، حَرَكةُ انفكاكٍ**

(a disengaging step) *dégagé (pas m. dégagé)* (blt.)

حركة يُحَرِّرُ بها الرّاقِص إحْدى ساقَيْهِ مِنَ الأُخرى اسْتِعْدادًا لأداءِ خُطْوةٍ ما .

Degas, Hilaire Germain Edgard (arts)

ديغا ، هيلار جيرْمان إدْغار (١٨٣٤ — ١٩١٧)

مُصَوِّرٌ فَرَنْسِيٌّ وَفَنَّانُ مَرْسُوماتٍ مَطْبُوعةٍ graphic arts * نَشَأَ في أُسْرةٍ ثَرِيَّةٍ وكان أبوه مَصْرِفيًّا . دَرَسَ الفَنَّ في مَدْرَسةِ الفُنونِ الجَميلةِ بباريس وَتَعَرَّفَ في عام ١٨٥٨ على آنغر Ingres * فَحَذا في الرِّسامة حَذْوَهُ طيلة حياته ، وأَمْضى ما بَيْنَ عامَيْ ١٨٥٥ و ١٨٥٨ في إيطاليا مُنْكَبًّا على دِراسةِ أعْمالِ أساتذةِ عصْرِ النَّهضةِ . وتبنَّى في البدايةِ التَّصْويرَ وَفْقَ النَّهجِ التَّقليديِّ ، لكنَّه ما لبث أن اطَّرح المَوْضوعاتِ التَّاريخيَّةَ مُنْذُ عام ١٨٦٥ مُكَرِّسًا نَفْسَهُ لِتَصْويرِ الحياةِ المُعاصِرةِ وَالبُورْتْريهات ، فَظَهرتْ صُوَرُهُ عن سِباقِ الخَيْلِ عام ١٨٧٠ ، وَتَبِعَتْها رَوائِعُهُ عن المَسْرحِ وخاصّةً الباليه التي كان يَرْسُمُها أثْناءَ البُروفاتِ مِن أَحَدِ جَناحَيِ المَسْرَحِ أو مِنْ قاعةِ المُشاهِدينَ ، وهي اللَّوحاتُ الّتي أذاعَتْ صيتَه في أنْحاءِ العالَمِ أجْمَع . وقد عرضَ ديغا أعْمالَهُ مع الانطباعيِّين حينَ انعقدت الصِّلةُ بينه

الّتي كانَ طوبُ الآجُرِّ فيها يُسْتَخْدَمُ في بناءِ القِبابِ في عَهْدِ الفاطِميِّين ، كانَ التَّضْليعُ على غِرارِ نَبْتةِ الصَّبَّارِ هو الأُسْلوبَ المُتَّبعَ ، تَتَناوَبُ فيهِ الضُّلوعُ المُحدبةُ والمُقعَّرةُ في إيقاعٍ زُخْرُفيٍّ يُضْفي على القُبَّةِ التَّوازُنَ والاسْتِقْرارَ .

وما لَبِثَ الحِرَفِيُّونَ أن ابْتَدَعوا الأُسْلوبَ الزُّخْرُفيَّ المُتَعَرِّجَ على شَكْلِ رَقْمَي ٧و٨ مُتَعاقِبَيْنِ . وهو أُسْلوبٌ مَنْحوتٌ نَحْتًا قليلَ البُروزِ مِمَّا يُخَفِّفُ الضَّغْطَ على القُبَّة ، كما يُوائِمُ في يُسْرٍ التَّناقُصَ التَّصاعُديَّ لِسَطْحِ القُبَّةِ الذي يأخذ في الضيق كلما علَوْنا صُعُدًا . ثم ظهر النمط النَّجمي ، وهو جدائل هندسية منتظمة تَلْتَفُّ حَوْلَ أشْكالٍ نَجْمِيَّةٍ . وبَعْدَ ذلكَ عَدَلَ المُصَمِّمونَ عن مَلْءِ سُطوحِ القِبابِ بِهذا النَّمطِ النَّجْميِّ واسْتَبْدَلوا بها الزَّخارِفَ النَّباتيَّةَ والتَّوْريقيَّةَ التي لها مُرونتها التي لا تُحَدُّ والتي كانت مِنْ جدائلَ كثيفةٍ مُكَوَّنةٍ مِنْ غُصونٍ لَدْنةٍ ومَحاليقَ متعانِقةٍ وأوراقٍ مُتلاصِقةٍ تَتَصَوَّبُ جميعًا إلى أعْلى في أناةٍ وتُؤدةٍ ودِقَّةٍ تَتَّفِقُ والتَّناقُصَ التَّصاعُديَّ للقُبَّة ، أو مِن أشْرِطةٍ بارزةٍ تَتَأَوَّدُ في مَسارِها مُكَوِّنةً زَهراتٍ ثُلاثيَّةَ البَتَلاتِ مُتلاحِمةً بَعْضُها فَوْقَ بَعْضٍ وَفْقَ إيقاعٍ مُنْتَظِمٍ إلى قِمّة القُبَّة .

وَقَبْلَ أنْ يَسودَ أُسْلوبُ الزَّخارِفِ النَّباتيَّةِ ظَهَرَ تَشْكيلٌ نَجْميٌّ رائِعٌ يَجْمَعُ بَيْنَ تَشْكيلَيْنِ : هَنْدَسيٌّ نَجْميٌّ ، وَنَباتيٌّ تَوْريقيٌّ .

وعلى الرَّغْمِ مِن اخْتِلافِهِما إلَّا أنَّهُما يَشْتَرِكانِ في مَرْكَزٍ واحِدٍ هو الجامةُ ذاتُ الضُّلوعِ التِّسْعِ وَالَّتي تَقَعُ داخِلَ نَجْمةٍ ذاتِ ضُلوعٍ تِسْعٍ هي الأُخرى . وتُعَدُّ قُبَّةُ قايتْباي أرْوَعَ مِثالٍ لِهَذا اللَّوْنِ مِنَ الزَّخْرَفةِ . وَلَمْ تُبْنَ بَعْدَ عَهْدِ قايتْباي قِبابٌ تَسْمو في قِيمَتِها الزُّخْرُفيَّةِ على هذه القُبَّةِ بل شاعَ النُّزوعُ نَحْوَ الزَّخْرفةِ المُفْرطةِ في الحَرَكةِ والحَيَويَّةِ التي تبهر المُشاهِدَ لأوَّلِ وَهْلةٍ ، فَبَدَلًا مِنْ أنْ تَكونَ الزَّخْرفةُ مِنْ صيغةٍ نَباتيَّةٍ واحِدةٍ غَدَتْ ذاتَ صيغَتَيْنِ نَباتيَّتَيْنِ تَعْلوهُما صيغةٌ بارزةٌ صَمّاءُ ذاتُ رُسومٍ هَنْدَسيَّةٍ على شَكْلٍ مُعَيَّنٍ . ثُمَّ كانتْ نَقَلةُ الحِرَفيِّينَ مع الفَتْحِ العُثْمانيِّ إلى إسْتَنْبولَ فَنَقَلوا مَعَهُم أسْرارَ الحِرْفةِ في زَخْرَفةِ

غُلُوٌّ أو إغراقٌ في الإيماء .

decoration **الزَّخْرَفةُ**

décoration f. (arts)

هِيَ فَنُّ التَّنْميقِ والتَّزيينِ وَالتَّجميلِ بالعناصِرِ التَّشْكيليَّةِ ، لَوْنًا وَضَوْءًا وَظِلًّا وَشَكْلًا .

decorative **زُخْرُفيٌّ**

décoratif adj.(arts)

صِفةٌ تُطْلَقُ على الصُّورةِ إذا كانت تَتَّفِقُ وَمكانًا بِذاتِهِ ، أو تُوائِمُ زَخْرَفَةً ما ، أو تُسايرُ طِرازَ أثاثٍ مُعَيَّنًا . فَيُقالُ لِصُوَرٍ مَثَلًا من طرازِ روكوكو من صُوَرِ الفَنَّان بوشيه Boucher * إنَّها زُخْرُفيَّةٌ إذا كان ثَمَّةَ انْسِجامٌ بَيْنَها وَبَيْنَ أثاثٍ من طِرازِ لويس الخامِسَ عَشَرَ .

decorative arts **الفُنونُ الزُّخْرُفيَّة**

arts m. décoratifs (arts)

اصْطِلاحٌ غَيْرُ مُحَدَّدٍ يَجْمَعُ أَلْوانًا مِنَ الفُنونِ مِثْلَ الخَزَفِ وَالمِيناءِ والأثاثِ الخَشَبيِّ وَالزُّجاجِ وَالعاجِ وَأشْغالِ المَعادِنِ والمنسوجاتِ وَلا سِيَّما إذا كانَتْ هذه لِلزَّخارِفِ الدَّاخِليَّةِ . وتُسَمَّى الفُنونَ الصُّغْرى [أو الدَّقيقة] minor arts تَمْييزًا لها عَن الفُنونِ الكُبْرى ، كالعِمارةِ وَالنَّحْتِ وَالتَّصْويرِ . (انظر applied arts) .

decorative stone carved domes

coupoles f. décorées á la pierre taillée

زَخارِفُ قِبابِ القاهِرةِ (المَمْلوكيَّة) (arch.)

كان القَرْنُ ١٥ وبداية ١٦ هما العَهْدَ الذَّهبيَّ لبناءِ القِبابِ وزَخْرفتِها أيامَ المَماليكِ الَّذين وإنْ لَمْ يُلْقوا بالًا إلى إقامةِ القِبابِ على أضْرِحةِ أهْلِ البَيْتِ وَالأوْلياءِ وزَخْرَفتِها إلَّا أنَّهم لم يَضِنُّوا بِبَذْلِ الأمْوالِ الكَثيرةِ لإقامةِ أضرحتِهم هُم وتجميلِها حتى صارتْ مَضْرِبَ الأمْثالِ ومَحَطَّ رِحالِ المولعين بالآثارِ الفنيَّةِ . وما مِنْ شَكٍّ في أنَّ ما يُنْحَتُ على سَطْحِ القُبَّةِ الخارِجيِّ مِنْ أشْكالٍ نباتيَّةٍ وَصِيَغٍ هَنْدسيَّةٍ وَزَخارِفَ تَوْريقيَّةٍ يُساعِدُ على التَّهْوينِ من جِرْمِها ويُؤكِّدُ تَحْليقَها . ولقد اختيرتْ نَبْتَةُ الصَّبَّارِ بِشَكْلِها الكُرويِّ ذي الضُّلوعِ لِتَشْكيلِ زَخْرَفةِ القِبابِ في مَبْدَأِ الأمْرِ . وخِلالَ الفَترة

الجزائر » (متحف اللُّوفْر) . كذلك عكف على زخرفة العديد من المباني في لوحاته الجداريّة ، وهو ما لم يستنح مثله لعباقرة المصوّرين في القرن التّاسع عشر ، مثل قاعة مجلس النّوّاب في قصر بوربون Palais-Bourbon (الجمعيّة الوطنيّة بباريس) ومكتبة مجلس الشّيوخ (قصر لوكسمبورغ) وأسقف اللّوفر ومصلّى القدّيسة آنييس Agnes بكنيسة سان سولبيس St. Sulpice . وكان مزاجه أكثر ما يكون ميلًا للصّور الفرديّة ، فلقد كانت دراساته المرسومة عن الحياة الإكزوتيّة (انظر exoticism) والشّرقيّة وعن الحيوانات الضّارية وبهجة الزّهور أشدّ أعماله تعبيرًا . وترك دبلاكروا لنا وراءه في مذكّراته كلمات عن معاصريه بلغت الغاية من الذّكاء والفطنة كما تشهد بعشقه المسرف للفنون كلها .

(صورة ٣٣٨)

ديلونيّ ، روبير Delaunay, Robert
(arts) (١٨٨٥ — ١٩٤١)

مصور فرنسيّ تتلمذ في سنّ مبكّرة على مصمّم مناظر مسرحية ثم اتخذ التصوير مهنة عام ١٩٠٥ . وقد تأثّر بنظرية اللّون التي نادى بها سيزان Cézanne ، وانضم عام ١٩١٠ إلى الحركة التّكعيبية وصوّر أثناءها مجموعةً من الصّور متّخذًا فيها برج إيفل موضوعه . وشيئًا فشيئًا أصبح أكثر تجريديّة ، وكانت « أشكاله الدّائريّة » ذات الألوان الزاهية لها أثرها الكبير في بول كليه Klee * وفاسيلي كاندينسكي Kandinsky* وقد وصف الشاعر غيوم أبوللينير Apollinaire أسلوبه بأنه « أورفيوسي » ، ويعني به أن أسلوب دبلوني في التصوير كان موسيقيّ الأثر . (الصور ٣٢٤ ، ٣٢٨ ، ٦٦٥)

delicate (aesth.) see: **ugliness**

دلّلا رُوبّيا ، لوقا Della Robbia, Luca (arts)
(١٤٠٠ — ١٤٨٢)

ذاع في فلورنسا صيت أسرة « دلّلا روبيا » في صناعة تماثيل الطّين المحروق terra-cotta* المطليّة بالمينا . وإلى لوقا دلّلا

المؤثّرة في فنّ القرن التّاسع عشر ، وكان أبوه وزيرًا للخارجيّة الفرنسيّة في ظلّ حكومة الدّيركتوار Directoire * وتلاه تاليران Talleyrand . وكان ديلاكروا ذا ذكاء خارق وشخصيّة فذّة فريدة حظي من التعليم بأسمى المراتب ودرس التّصوير على يد الفنان غيران Guérin . وعلى الرّغم من إعجابه الشّديد بروبنز Rubens * كانت له ذاتيّته المستقلّة ولم يحذ حذوه .

ومن أعظم أعماله لوحة « مذبحة سكيو The Massacre at Scio » (متحف اللّوفر) الّتي استوحاها من نضال اليونانيّين في سبيل استقلالهم ، وكذلك « رمز الحرية وهي على رأس الشّعب الثّائر » (اللّوفر) و « دخول الصّليبيّين إلى القسطنطينية » (اللّوفر) و « اليونان وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة فوق أطلال ميسولونغي » (متحف بوردو) . وهذه التّصاوير جميعها تنبئ عن عبقريّة خارقة للعادة وعن روح تنعشق الحرّيّة في كلّ مكان ، كما تعدّ من أروع اللّوحات الرّومانسيّة .

وفي الحقبة التي أظلّت دبلاكروا ظهر مصطلح الرّومانسيّة Romanticism * في فرنسا ، وكان ديلاكروا رائد هذه الحركة بلا منازع ، وإن لم يكن هو نفسه يأبه لهذه التّسميات مع أنه كان مولعًا بالموضوعات الرّومانسيّة الّتي امتلأت بها دواوين الشّعر والمسرحيّات . فألهمته مأساة بايرون Byron الشّعريّة لوحة « ساردانابال » الضّخمة (متحف اللّوفر) ، كما ألهمته مسرحيّة « فاوست Faust » لوحات فاوست المطبوعة على الحجر lithography * ، بل لقد صوّر نفسه في صورة هاملت . ومع أنه كان شديد الإعجاب بالطّرز الكلاسيكية فلم يدّخر وسعًا في سبيل نشر تجاربه وأحاسيسه الوجدانيّة من خلال التّصوير .

وكانت ثمّة مرحلة جديدة بدت في حياته بعد ما زار إسبانيا ومراكش ، إذ حرّكت ثياب الشّمال الإفريقيّ وألوانه خياله فكان لهذا نتاجه الوفير ، ومن أشهر لوحاته « نساء

وبين مونيه Monet * ورينوار Renoir * وسيزلي Sisley * .

وعلى الرّغم من أنّ العادة جرت على تصنيفه بين المصوّرين الانطباعيّين إلّا أنه كان في واقع الأمر مختلفًا عنهم تمام الاختلاف ، فلم يكن يبالي كثيرًا بالمناظر الطّبيعيّة ، كما كان تصوير الأشياء بواسطة مساحات لونيّة متّصلة ودون حدود ملحوظة تغشّي روح الرّسّام الكامنة في أعماقه بالنّفور ، إذ كان لا يؤمن إلّا بالتّكوين الفنّيّ المعدّ بعناية ودقّة بالغتين ، وهو ما لم يكن يجول بخواطر الانطباعيّين . وإذا كان دبغا قد أعطى أحيانًا انطباعًا عارضًا لراقصة أثناء حركتها ، فلم يكن ذلك عن مشاهدة فحسب ، وإنّما أمثلة مكوّنات فنّيّة استغرقت وقتًا وجهدًا في إعدادها .

وقد تناول دبغا التّصوير بكافّة وسائله من تصوير زيتي إلى تصوير بالألوان المائيّة water colour * والألوان الطّباشيريّة pastel * أو الطباعة بطريقة الحفر بالإبرة etching * أو بطريقة الطّباعة ذات التّدرّجات الظّلّيّة aquatint * ، ولو أن أعظم أعماله الّتي تكشف عن قدراته الفذّة في التّعبير عن تأثيرات اللّون تتجلّى في صوره بالطّباشير .

ومنذ منتصف عمره نزع دبغا شيئًا فشيئًا نحو التركيز على دراسة المرأة مضيفًا إلى راقصاته في عام ١٨٨٠ عددًا ملحوظًا من الصّور الطّباشيريّة والرّسوم عن « المرأة في حوض الاستحمام femme au tub » . وما كاد بصره يضعف حتى تحوّل إلى النّحت الذي كان يدعوه « فنّ العميان » حيث قدّم مجموعةً من تماثيل الرّاقصات والخيل .

(صورتان ٣٣٠ ، ٣٣١)

المذهب الطّبيعيّ deism

déisme m. (rel.)

هو الإيمان بالقوة العليا لخالق الكون دون الإيمان بالوحي .

ديلاكروا ، أوجين Delacroix, Eugène (arts)
(١٧٩٨ — ١٨٦٣)

مصوّر فرنسيّ يعدّ من أعظم القوى

عامِها مَعَ أُمِّها والثُّلثُ الباقي مع زَوْجِها في العالَم السُّفْليّ . وقد عُدَّت پيرسِفوني رَبّةَ الموْت لأنّها مَلِكةَ العالَم السُّفْليّ كما عُدّتْ رَبّةَ الإخْصاب بوصْفِها ابنةَ ديمِيتر . ويُمثّل آخْتِفاؤها في العالَم السُّفْليّ ثُلثَ العام مَوْتَ الزَّرْع في الشّتاء ، كما كانتْ عَوْدَتُها إلى العالَم العُلْويّ كُلَّ عامٍ تُمثّل مِيلادَ الخُضَر في الرَّبيع والفَواكه في الصَّيْف والخَريف ، فكانتْ رَمْزًا لميلاد الطَّبِيعَة ومَوْتها الدَّائِمَيْن المُتَجَدِّدَيْن كُلَّ عامٍ . (صورة ٢١٥)

الرَّقْصُ شبهُ النَّوْعِي demi-caractère dance

danse f. de demi caractère (blt.)

هو خَليطٌ مُهجَّنٌ من سائِرِ أساليب الرقص مَع احْتِفاظِه بالجَلالِ والرّشاقة . وبِمَعْنًى آخر هو رَقْصٌ يَحْتَفِظُ بِسِماتِ الرَّقْص النَّوْعِيّ ، وإنما يُؤدّى بخُطُوات مَبْنيَّة على التّقنية الكلاسيكيَّة ، فَيجوزُ الرَّقْصُ فيه على أطْرافِ القَدَمَيْن . ومِنْ أَنْجح نماذج الباليه شِبْه النَّوْعِيّ باليه « المُتزَلِّجون » Les Patineurs الّذي تَتضافَرُ فيه جُهودُ مُصَمِّم المَناظر وليام تشابل W. Chappel وَموسيقى ميربير Meyerbeer الجَذّابة ، والمُلَحُ الذَّكيَّة المُثيرةُ للإعْجاب في تَفاصِيلِ الرَّقصاتِ الّتي صَمَّمَها فردريك أَشتون F. Ashton بما تَضُمُّ مِنْ تَحْريكٍ رائِعٍ للمجْموع .

دِيمُقْراطِيَّة democracy

démocratie f. (cul.)

وَضَعَ صولون Solon تَصوُّرًا للدِّيمُقْراطِيَّة يَتَمَثَّلُ في ثَلاثة أُمورٍ : أوَّلُها إلْغاء حَقّ الدَّائن في إخضاعِه المَدين لأنواعٍ مِنَ القَهْر البدنيّ ، وثانيها إعْطاء أعْضاء المَدينة حَقّ اتّهام مَنْ يُلْحِق الظُّلْم بأيّ إنْسان ، وَثالثُها إقْرارُ حَقّ استِئْناف الأحْكام أمامَ مَجالِس الحُكْم . غَيْر أنّه يَلْزَمُ الحَذَرُ عِنْد تَفْسيرِ كَلِمَة « دِيمُقْراطِيَّة » في اليونان ، فَقَدْ أصْبَحَ المواطِنونَ حَقًّا مِنْ أصْحاب السُّلْطة في دَوْلَة المَدينة polis * الّتي مَثَّلَتْها أثينا خَيْر تَمْثيلٍ بَعْدَ أنْ باتَتْ مَرْكَزًا للحَضارة ابْتِداءً مِنَ القَرْن ٥ ق.م وَبَعْدَ انْتِهاء عَهْدِ الطُّغاةِ tyrants* الَّذي كان سائِدًا في آسيا الصُّغْرى وفي اليونان

النُّصوص اليونانيَّة المُتَرْجمة إلى العَرَبيّة والمُزْدانَة بصُوَر الأشْخاص والّتي كانَتْ في مُتَناوَل أيْدي العَرَب . ويُؤكّد ذلك نُسْخَةُ كِتاب « الحَشائِش وَخواصُّ العَقاقير » لديوسقوريديس المُؤرَّخة عام ١٢٢٩ والمَحْفوظَة بمُتْحَف سراي طوب قابو بإسْتنبول . وكان ديوسقوريديس قد عَكَفَ أرْبَعينَ عامًا عَلى دِراسَةِ خَواصِّها حَتّى وَقَفَ على مَنافِع البُذور وَالحُبوب والقُشور والألْباب فَصنّفَها ولقَّنها لتَلامِيذِه . وَيَبْدأ المَخْطُوطُ بلَوْحَتَيْن تُغَطّيان صَفْحَتَيْن مُتَقابِلَتَيْن ، تَتَضَمَّن الصَّفْحة اليُمْنى شَخْصًا جالِسًا هو ديوسقوريديس نَفْسُه يُوَجّهُ الحَديثَ إلى تِلْميذَيْن يَقِفان إلى اليَسار في الصَّفْحة المُقابلة وَيَتّجِهان نَحْوَهُ وَقَدْ حَمَلَ كُلٌّ مِنْهما كِتابًا في يَدِهِ . وهذه اللَّوْحة الثُّنائِيَّة هِي قَبْلَ كُلّ شَيْءٍ مُحاوَلَةٌ عَرَبيَّةٌ لِتَصْديرِ الكِتاب بِصُورةِ المُؤَلِّف ، وَهِيَ فِكْرَةٌ بيزَنْطِيَّةُ الأصْلِ على غِرارِ المؤلِّف الأصْليّ الّذي كَتَبَهُ ديوسقوريدس قَبْلَ عام ٥١٢ . (صورة ٣٣٦)

Demeter and Persephone (Ceres and Proserpina) *Déméter et Perséphone (Cérès et Proserpine)* (myth.)

دِيمِيتر وپيرْسِفوني [سيريس وپروسِرپينا عِنْدَ الرُّومان]

أَنْجَبَ زيوس Zeus * پيرسِفوني من أُخْتِه ديمِيتر الّتي تَسلَّمتْ عَرْشَ الفاكِهة والبُقول والبِذْر والحَصاد . ولَمّا كانَت الزِّراعة أُمَّ الحَضارات فَقَدْ عُدّت ديمِيتر إلَهةً لِلْقانون والنِّظام وَالزَّواج . وقد تَزَوّجَتْ ابْنَتَها پيرسِفوني من هاديس Hades * إله العالم السُّفْليّ بَعْدَ أن آخْتَطَفَها ، فَخَلَقَتْ وَشائِجَ بَيْن أُمِّها ديمِيتر وبَيْنَ مَمْلَكَة العالَم السُّفْلي . على أنَّ ديمِيتر إعْرابًا عَنْ غَضَبِها لاخْتِطاف آبنتها جاشَ في نَفْسِها حُبُّ الانْتِقام فحَرمت الأرْضَ مِنْ خِصْبِها فَغَدتْ قاحِلةً . وحِين رَأَى زيوس أَنَّ رَعاياه جَميعًا سَوْفَ يَموتونَ جوعًا وأَنَّه سَيَصيرُ إلهًا بلا بَشَرٍ يَعْبدونَهُ أَطْلَقَ رَسوله هيرمس إلى هاديس مُطالِبًا بِعَوْدَة پيرسِفوني إلى أُمِّها الّتي كادَ يَعْصِف بعَقْلِها الجُنون ، فَحَصَلَ على مُوافَقة هاديس بأنْ تَقْضي ثُلُثَيْ

روبيا يَرْجِعُ إبْداعُ هذه التَّقنيةِ مُسْتخْدِمًا مَزيجًا من الزُّجاج المَصْهور وَأُوكْسيد الرَّصاص لِتَزْجيج تَماثِيله من الفَخّار . وكانَتْ أطْياف هذا المَزيج الخَضْراءُ وَالزَّرْقاءُ والأُرْجوانيَّة والبيضاءُ تُضْفي على مَنْحوتاتِهِ صِفَةَ التَّماسُكِ والإحْكام والحَيَويَّة . وَبَعْدَ وَفاتِه استمر العَمَلُ في مَحْرِفِهِ على يَدِ ابن أخيه أندريا دللا روبيا (١٤٣٥ — ١٥٢٥) ثُمَّ بواسطةِ أبْناء آندريا وهُمْ لوقا الثاني وجوڤاني وجيرولامو دللا روبيا . وكان في وَلَعِ آندريا بما فيه سَرْدٌ للأحْداثِ ما جَرَّهُ إلى تَطويرِ تَقنيةِ عَمِّهِ لوقا ، فتجلَّت مَنْحُوتاتُه في صُفوف وَشَرائِطَ من النُّقوشِ البارزة المُلَوَّنةِ الّتي انتشَرت انتِشارًا واسعًا في كافَّةِ أَنْحاءِ إقليم توسكانيا ، وَمِنْ أشْهرِها لَوْحاتُ المَنْحوتاتِ البارِزَةِ المُلَوَّنةِ على مُسْتَشْفى اللُّقطاء بفلورنسا . (صورة ٢١٧)

ديلْڤو ، پُول Delvaux, Paul (arts)

(١٨٩٧ —)

مُصَوِّرٌ بلجيكيٌّ قَدْ يُعَدُّ من بَيْن زُمرة السورياليين (انظر Surrealism) لابتكاره « عالَم الأحْلام » dream world ، حَيْثُ تَبْدو شُخُوصهُ — عارِيةً أو مُكْتسِيةً بالأَزْياء الحَديثة — إمَّا مُسْتَرخِيةً أو في حَرَكةٍ لا وَعْي مَعَها ، خِلالَ الحَدائِق أو المَعابِد الكلاسيكيَّة . (صورة ٢١٣)

De Materia Medica of Dioscorides

كِتابُ الحَشائِش وخواصّ العَقاقِير لِديُوسقُوريدِيس (١٢٢٩)

سادَ التَّصْويرَ الإسلاميّ خِلالَ العَصْر الأمَويّ تَيّاران رَئيسيّان هُما التَّأثيرُ الكلاسيكيُّ والفارسيُّ ، وسارَا مُتَواكِبَيْن إلى أَنْ كانَ العَصْرُ العَبّاسيُّ فإذا العُنْصُر الفارسيُّ يَسودُ . غَيْرَ أنَّ بِنهاية القَرْن ١٢ قَدْ آفْسَحَتْ مَكانًا للعُنْصُر الكلاسيكيّ عَنْ طَريق التَّأثير البيزَنْطيّ . وهكذا لَمْ تَمْضِ سِتَّة قُرون على ظُهور الإسْلام حَتّى اسْتَطاعَ العالَمُ العَرَبيُّ أَنْ يُضَمِّن رُؤْيَتَهُ الخاصَّةَ عَناصِرَ كلاسيكيَّة بيزنْطيَّة ، وَنَجَحَ في ذلك بتطويع نَماذِج الصُّوَر البيزنْطيَّة وإخْضاعِها لطَابَع الحَياةِ العَرَبيَّة الإسلاميَّة ، وهو ما يَتَجَلّى في

الكُبْرى Magna Graecia * ، غَيْرَ أنَّهُ لَيسَ ثَمَّةَ وَجْهُ شَبَهٍ بَيْنَ هٰؤلاءِ المُواطِنينَ وَبَيْنَ مَنْ نُسَمّيهِم الآنَ بِالشَّعْبِ . ذلكَ أنَّ هٰؤلاءِ المُواطِنينَ الَّذين كانوا يَتَمتَّعونَ في أثينا بِجَميعِ الحُقوقِ المَدَنيَّةِ والسِّياسيَّةِ لم يُمَثِّلوا في الحَقِّ أكْثَرَ مِنْ عُشْرِ السُّكّانِ ، على حينِ كانَ بَقيَّةُ الشَّعْبِ مِنَ الرَّقيقِ الَّذينَ كانَ عَمَلُهم يُهَيِّئُ لِلسّادَةِ الاسْتِمْتاعَ بِوَقْتِ فَراغٍ أقْرَبَ إلى البِطالةِ مِمّا لَمْ يَكُنْ مُتاحًا مِنْ قَبْلُ إلّا لِلأُمَراءِ وَأبْناءِ المُلوكِ وخَدَمِهِم ، وهو ما يَسَّرَ لَهُم الإسْهامَ في مَراكِزِ الحُكْمِ والإدارةِ والقَضاءِ .

demotic *(écriture) démotique* (cul.)

الشَّكْلُ الدّيموطيقيّ (الشَّعْبيّ) لِلُّغةِ المِصْريَّةِ القَديمةِ

هو أشَدُّ لُغاتِ مِصْرَ القَديمةِ اخْتِزالًا حَيْثُ جَرى أثْناءَ العَصْرِ اللاحِقِ حَذْفُ أكْبَرِ قَدْرٍ مِنْ تَفاصيلِ أشْكالِ الرُّموزِ المُسْتَخْدَمةِ خِلالَ عَصْرِ الدَّوْلةِ الحَديثةِ . فَقَدْ شَهِدَ القَرْنُ السّابِعُ ق.م ظُهورَ وَثائِقَ ذاتِ حُروفٍ شَديدةِ الاخْتِزالِ حُذِفَ مِنْها أكْبَرُ قَدْرٍ مِنْ تَفاصيلِ أشْكالِ الرُّموزِ المُسْتَخْدَمةِ وَاسْتُخْدِمَتْ قَواعِدُ نَحْويَّةٌ جَديدةٌ وَحَصيلةٌ جَديدةٌ مِنَ المُفْرَداتِ هي الَّتي دَعاها هيرودوت Herodotus الدّيموطيقيَّةَ أي الشَّعْبيَّةَ . وهي نَوْعٌ مِنَ الكِتابةِ مُشْتَقٌّ من الهيراطيقيَّةِ ولكِنَّهُ شَديدُ الاخْتِزالِ ، اسْتُخْدِمَ في تَحْريرِ العُقودِ وَالنُّصوصِ القانونيَّةِ والوَثائِقِ الإداريَّةِ والرَّسائِلِ . وَثَمَّةَ قَدْرٌ لا بَأْسَ بِهِ مِنَ الأعْمالِ الأدَبيَّةِ دُوِّنَ بِالدّيموطيقيَّةِ سَواءٌ أكانَ قِصَصًا أو أساطيرَ أو نُبوءاتٍ أوْ نُصوصًا سِحْريَّةً أو شَعائِرَ جَنائِزيَّةً . وَقَدْ نَقَلَ الهِكْسوسُ مَعَهُمْ فيما نَقَلوا مِنَ الحَضارةِ المِصْريَّةِ بَعْدَ طَرْدِهِمْ مِنْ مِصْرَ على يَدِ أحْمُسَ الكِتابةَ الدّيموطيقيَّةَ الَّتي أرْسَوْا قَواعِدَها بِفينيقيا . وعَنِ الفينيقيّينَ انْتَقَلَتِ الحُروفُ الدّيموطيقيَّةُ إلى اليونانِ لِتُسْهِمَ بِنَصيبٍ في تَشْكيلِ الأبْجَديَّةِ اليونانيَّةِ .

The Denial of Peter *Le Reniement de Saint Pierre* (rel.& arts)

إنْكارُ بُطْرُسَ الرَّسولِ لِلسَّيِّدِ المَسيحِ

عِنْدَما أنْبَأَ المَسيحُ تَلاميذَهُ في العَشاءِ الأخيرِ عَنِ التَّجْرِبةِ الَّتي سَتَحِلُّ بِهِ وبِهِمْ بَعْدَ قَليلٍ ، وَأنَّ عارَ الصَّلْبِ سَيَطْمِسُ أعْيُنَهم فَلا يَعودونَ يَرَوْنَ مَجْدَهُ وَمِنْ ثَمَّ يُراوِدُهم الشَّكُّ ، انْبَرى بُطْرُسُ لِيُؤَكِّدَ لَهُ أنَّه إذا شَكَّ فيهِ الجَميعُ فَلَنْ يَكونَ مِنْ بَيْنِهِم ، فَقالَ له :

« الحَقَّ أقولُ لَكَ إنَّكَ في هٰذِهِ اللَّيْلَةِ قَبْلَ أنْ يَصيحَ ديكٌ تُنْكِرُني ثَلاثَ مَرّاتٍ » . وَبَعْدَ أنْ صَدَرَ الحُكْمُ بِصَلْبِ يَسوعَ أخَذَ رُؤَساءُ الكَهَنةِ والشُّيوخُ والكَتَبةُ يَهْزَأونَ بِهِ وَيَبْصُقونَ في وَجْهِهِ وَيَصْفَعونَهُ . وكانَ بُطْرُسُ يَجْلِسُ مُتَخَفِّيًا مَعَ خَدَمِ رَئيسِ الكَهَنةِ يَرْقُبُ ما يَدورُ ، وَإذا بِجارِيَةٍ تَتَّهِمُهُ بِأنَّهُ مِنْ أتْباعِ يَسوعَ الجَليليِّ فَأنْكَرَ هَذا الاتِّهامَ ، وَلَمّا ضَيَّقوا عَلَيْهِ الخِناقَ أقْسَمَ أنَّهُ لا يَعْرِفُهُ حَتّى إذا رَأى الخَطَرَ مُحْدِقًا بِهِ أخَذَ يَسُبُّ يَسوعَ وَيَتَبَرَّأُ مِنْهُ . وفي هَذِهِ اللَّحْظَةِ بِالتَّحْديدِ صاحَ الدّيكُ فَذَكَرَ بُطْرُسُ قَوْلَ المَسيحِ لَهُ فَانْصَرَفَ وَهُوَ يَجْهَشُ بِالبُكاءِ . وقَدْ سَجَّلَ رمبرانت هٰذِهِ الواقِعَةَ في لَوْحَتِهِ المَدْعُوَّةِ بِنَفْسِ الاسْمِ وَالمَحْفوظَةِ بِمُتْحَفِ ريكس Rijk بِأمستردام . (صورة ٢١٠)

dénouement (drama) **حَلُّ العُقْدةِ**

هو ما يَعْقُبُ ذِرْوَةَ العُقْدَةِ في الحَبْكَةِ الروائيَّةِ ، كَما يَدُلُّ عَلى المَشْهَدِ الأخيرِ الَّذي يَكْشِفُ عَمّا يَكْتَنِفُ المَسْرَحيَّةَ مِنْ غُموضٍ أوْ إبْهامٍ بالانْتِهاءِ إلى حَلٍّ لِلقَضايا المُعَلَّقةِ أوِ الَّتي تَنْشَأُ عَنْ سوءِ فَهْمٍ . وَيَكونُ هذا الحَلُّ عادَةً هُوَ ما تُخْتَمُ بِهِ المَسْرَحيَّةُ مِنْ نِهايةٍ مُفْجِعةٍ في المَأْساةِ أو سَعيدةٍ في المَلْهاةِ .

The Deposition *La Descente de Croix* (rel.) **إنْزالُ جَسَدِ المَسيحِ عَنِ الصَّليبِ .**

يُصَوِّرُ هَذا المَشْهَدُ إنْزالَ جَسَدِ المَسيحِ عَنِ الصَّليبِ بَعْدَ أنْ قَصَدَ يوسُفُ الرّامي — أحَدُ المُحامينَ الثُّراةِ مِمَّنْ اعْتَنَقوا المَسيحيَّةَ خِفْيَةً — بيلاطِسَ الحاكِمَ الرّومانيَّ يَلْتَمِسُ مِنْهُ السَّماحَ بِأخْذِ جُثْمانِ المَسيحِ لِيَدْفِنَهُ في مَقْبَرةٍ كانَ قَدْ أعَدَّها لِنَفْسِهِ . وَبَعْدَ أنْ أذِنَ لَهُ بيلاطِسُ اشْتَرَكَ مَعَه نيقوديموس في لَفِّ جَسَدِ المَسيحِ بِأكْفانٍ مُضَمَّخةٍ بِأطْيابِ المُرِّ والعودِ على عادَةِ اليَهودِ في دَفْنِ مَوْتاهم . ولا نِزاعَ في أنَّ لَوْحَةَ الفَنّانِ روجييه فان درفيدن Van Der * Weyden بِمُتْحَفِ برادو بِمَدْريد هِيَ أبْدَعُ ما خَطَّتْه فُرْشاةُ مُصَوِّرٍ لِتَصْويرِ هٰذا المَشْهَدِ . (أنْظُر Entombment)

(صورة ٢٠٩)

Derain, André (arts) **ديران ، أنْدريه**

(١٨٨٠ — ١٩٥٤)

مُصَوِّرٌ فَرَنْسيٌّ من فَنّاني « مَدْرسةِ باريس » ، الْتَقى بِماتيس Matisse * في مُقْتَبَلِ عُمْرِهِ وَعَمِلَ معه ومع صَديقِهِ فلامانك Vlaminck * ، واشْتَرَكَ في مَعْرِضِ المُصَوِّرينَ الوَحْشيّينَ Fauves * عامَ ١٩٠٥ ، غَيْرَ أنه ما لَبِثَ أن اجْتَذَبَتْهُ المَدْرسةُ التَّكْعيبيَّةُ cubism * عامَ ١٩٠٨ وإن لم يَسْتَقِر على الْتِزامِه بها ، إذ كان يَهْدِفُ دائِمًا إلى تَكْويناتٍ ذاتِ وُضوحٍ لا يَعْتَوِرُهُ إبْهامٌ أو غُموضٌ . وقد صَمَّمَ الكَثيرَ من المَناظِرِ والثِّيابِ المَسْرَحيَّةِ ، أشْهَرُها إعدادُه لِباليه دياغيليف Diaghilev * المَعْروفِ بِاسْمِ « مَتْجَر عَجائِبِ الخَيالِ » La Boutique fantasque عام ١٩١٩ ، وأوبرا روسّيني Rossini « حَلّاق إشبيليه » Le Barbier de Séville عام ١٩٥٣ . (صورة ٢١٨)

Descent into Limbo; The Harrowing of Hell *Descente f. aux Limbes f. pl.* (arts & rel.)

النُّزول إلى الجَحيمِ

هو نُزول المسيح إلى العالَم السُّفْلي إذ جَهنم لا تُفْتَح إلّا يوم الدَّيْنونَة ، أمّا الجَحيم فهو مَقَرُّ الأرْواح الشِّرّيرة إلى أن يُقْذَف بها إلى جَهنم . ويَحتفظ مُتحف متروبوليتان بلوحةٍ تصوّر هذا الموضوعَ لأحد تلامذةِ بوش Bosch * . (صورة ٢٢٢)

The Descent of the Holy Spirit (Pentecost) *La Descente du Saint-Esprit (La Pentecôte)* (rel.) **عيدُ العَنْصَرةِ ،**

أو يَوْمُ الخَمْسينَ

مِنْ بَيْنِ المَشاهِدِ الأخيرةِ الَّتي ظَهَرَتْ فيها العَذْراءُ مَرْيَم كانَتْ مُناسَبَةُ عيدِ العَنْصَرَةِ الَّذي

فتملّكهما العجبُ ، وعَزَّ على پيرا أنْ تستجيبَ لأمرِ الرَّبّة خشيةَ الإساءة إلى طَيْفِ أمِّها إذا هي أزْعجَت عِظامَها في مرقدها . وأخذا يتدبّران كلمات الرَّبّة الغامضة ، وانتهى ديوكاليُون إلى أنْ قال : « إن الرَّبات على حقّ ، وهُنَّ لا يُشِرْن بِمَا لا تُحْمَدُ عُقْباهُ ، وإنّي لأخالُ أنَّ الأمّ الجليلَة الَّتي جاءت على لِسانِ الرَّبّة لَيسَت غيرَ الأرض ، وأنَّ تِلْكَ العِظامَ لَيسَت غيرَ الأحْجارِ الَّتي في باطنها ، وأنَّ عَلَيْنا أنْ نَترُكَ هٰذِهِ الأحْجارَ وراءَنا » . وهَبطا من على رَأْس الجَبَل ، وأخذا يُلْقِيانِ الأحْجارَ وراءهما كما أشارت الرَّبّة ؛ فإذا الأحْجارُ تلين ، وإذا هي تتشكّل أشكالًا ، وإذا هٰذِهِ الأشكالُ على صور هياكل آدميّة ، رغم أنّها لم تكن ذات سِماتٍ واضحةٍ بل كانت أشْبَهَ بتماثيلَ من الرُّخام لم يكتمل نَحْتُها ولم تُصْقَلْ بعدُ . ثم ما لَبِثَ الحجرُ أنِ استحالَ لحمًا فَكَسَا تِلكَ الهياكلَ العظميَّة ، كما استحالَت العروقُ الَّتي كانت تتخلّل الصخور عروقًا في تلك الأجسام الآدميّة ، وكان كل حجر يلقيه ديوكاليُون يأخذُ صورة رَجُلٍ ، كما أنَّ كل حجرٍ تُلْقيه پيرا يأخذُ صورةَ امرأةٍ . وإلى هٰذِهِ النَّشأة القاسية الصُّلبة يُعزى كُل ما في الجنس البشري من عنف وغِلْظة وقسوة ، فكما نشأ كان » .

deus ex machina (Lat.) (god from the machine) (drama) **الإلٰهُ الذي يُطالِعنا من الآلَة ، الإلٰهُ المَحْمولُ على الآلة ، الإلٰهُ المُنْبَثِقُ من الآلَة**

إلٰهٌ تَحْمِلُه آلةٌ (Gk.: méchane) كانَ يَسْتَوي في سَماء المَسْرح اليونانيّ القَديم ، وَحِينَ نَجدُ عُقْدةً مُسْتَعْصِيَة تَهْبِط بِهِ الآلةُ على أرضِ المَسْرح فيُطالِعُنا بِحَلٍّ لِتلك العُقْدَة يَأتِي مِنْ حِيلَة وَمَهارةٍ . وأَوَّل ما كانَ هٰذا في القَرْن الرَّابع ق.م بِمَسْرحيَّة فيلوكتيتيس Philoctetes لسوفوكليس ، كَما وَقَعَ هذا مَرّاتٍ أُخرى في مَسْرحيّاتِ أوريپيدس لحَلِّ أُمورٍ مُعْضِلةٍ لا يَقْوى عَلَيْها إلا تَدَخُّل الإلٰه . ثُمَّ استُعيرَ هذا المُصطَلَحُ على صُورةٍ مجازيَّة في الحَياة العامَّة وفي التَّمثيل على السَّواء ، إشارةً إلى « المُخلِّص » المُنقِذ الَّذي يَبْدو فَجأةً

وَيَشُدُّها إلى أقْصَى ارتفاعها وَيَمنَحُها إلى الجانِبِ مَعَ ثَني السَاق التي يرتكز عليها . ثم تُشَدُّ هذه الساق على اسْتقامَتِها على حينَ تَظَلُّ القَدَمُ مَمْسوكةً باليَدِ المَمْدُودةِ ، إلى غير هذا من تَمارين التَّليين .

détourné **دِيتورنيه ، تَبْديلُ الاتّجاه**

(turned aside) *détourné* (blt.)

حَرَكَةُ دَوَرانٍ للجِسْمِ حَوْلَ نَفْسِه ، يُغَيِّر الرَّاقِص فيها اتّجاهه بإدارة جِسْمِه على عَقِبِه في اتّجاه السَّاق الخَلفيّة مع بقاء القَدَمَيْن مَضْمُومَتَيْن وإحداهُما أمامَ الأخرى في وَضْعٍ بِنِصْفِ مُنْحَرِف .

Deucalion and Pyrrha **ديوكاليُون وپيرا**

(myth.)

تَزَوَّجَ ديوكاليُون بن پروميثيوس * Prometheus پيرا ابنَةَ عمِّه إپيمِثيوس Epimetheus ، وكانَ يحكُمُ شَطْرًا من إقليمِ ثِيسالِيا باليونان . وفي عَهْدِهِ عَمَّ الأرْضَ طُوفانٌ ، ذَلِكَ أنَّ الإلهَ زيُوس Zeus * في غَضَبِهِ على الإنسانِ لجُحُودِهِ شاءَتْ مَشيئتُهُ أنْ يَغْمُرَ الأرضَ بالماءِ ، فارْتَقى النَّاسُ إلى قِمَمِ الجبالِ طَلَبًا للنَّجاةِ مِنَ الغرَقِ ولَكِنَّ المياهَ سَرْعانَ ما غَشِيَتْهُمْ . فأشارَ پروميثيوس على وَلَده ديوكاليُون أنْ يَبْني لِنَفسِهِ فُلكًا لِيَنْجُوَ هو وَزَوْجَتُهُ من الغَرقِ ، وأخَذَ الفُلكُ يَمْخُرُ الماءَ هنا وهُناك أيّامًا تسعةً ، وبعدها اسْتَقَرَّ الفُلكُ عِندَ قِمَّة جَبَلِ پارْناسُوس حيث عاشَ ديوكاليُون وزوجتُهُ إلى أنِ انْحَسَرَت المياهُ

غير أنّ پندار وأوفيد لم يَذْكرا في روايتيهما قصَّة الفلك وإشارة پروميثيوس على ابنه ببنائِهِ ، بل ذكرا أنَّ ديوكاليُون قد أنقذ نَفسَهُ وَزَوْجَتَهُ بِلُجُوئِهِما إلى قِمَّة جبل پارْناسُوس دون فُلك رَكِباهُ . ويصِف أوفيد في كتابه « مَسْخ الكائِنات » Metamorphoses : « وما إنِ انْحَسَرتِ المياهُ حَتَّى قَصَدَ ديوكاليُون وزوجَتُهُ مذبَحَ الإلٰهة المُقَدَّسَة تيميس Themis التي تَمْتَمَت لَهُما قائِلةً : « أخْرُجا مِنْ مَعْبدي وضَعا على رَأْسَيْكما غِطاءً وَتَخَفَّفا مِن تِلْكَ الحُزُم واتْرُكا وَراءَكُما عِظامَ أُمِّكما الجليلة » . وكان كلامُ الإلٰهة غيرَ بَيِّن

أعقبَ صُعود المَسيح حَيْثُ اجْتَمَعَ في أورشَليم جَمْعٌ غفيرٌ منْ أتباعِ المسيح يضمُّ الرُّسُل وَمَرْيَم أُمَّ يَسُوع وَعَددًا آخَرَ مِنَ النِّساء . وما لَبِثَ أنْ صَدَرَ عَنِ السَّماء صَوْتٌ مُجَلْجِلٌ كالرِّيحِ العاتِيَةِ مَلَأَ المَكانَ : « وظهرت لهم ألْسِنَةٌ مُنْقَسِمَةٌ كأنَّها من نار واسْتَقَرَّتْ على كُلِّ واحِدٍ مِنْهم ، وامْتَلأَ الجَميعُ مِنَ الرُّوحِ القُدُس ، وابتَدأوا يَتَكلَّمونَ بألْسِنَةٍ أخرى كما أعْطاهُم الرُّوحُ أنْ يَنْطِقوا » [أعمال الرسل ٢: ١ـ٤] .

design **التَّصْميمُ ، النَّسَقُ**

(Lat.: designare: to mark out) *projet m. dessiné* (arts)

١. هو تَحْديدُ مَواقِعِ العَناصِرِ التَّشْكيليَّة في الرُّقْعَة المُصوَّرة .

٢. تَخطيطٌ يُصَمَّمُ لأيّ عَمَلٍ فَنّيٍّ كَي يُسْتَرْشَدَ بِهِ في تَنْفيذِهِ ، كَما يَدُلُّ على الإدْراكِ الإجْماليّ لِمَشْروعٍ فَنّي بِذاتِه يُمثِّل الغايَة مِنْهُ وَيكونُ أقْرَبَ ما يَكونُ إلى حَقيقَتِهِ .

The Despoilment of Christ *Le Partage de la Tunique du Christ* (rel. & arts)

اقْتِسامُ ثِيابِ المَسيحِ والاقْتِراعُ عَلَيْها

نَزَعَ الجُنود الرُّومان ثِيابَ المَسيحِ قَبْلَ صَلْبِه ، واقْتَسَموها مَعًا فيما بَيْنَهُم باسْتِثْناءِ رِدائِهِ الخارِجيّ The * Robe لأنَّه كان مِنْ قِطْعَةٍ واحِدَةٍ غَيْرَ مَخيطٍ فاقْتَرَعُوا عَلَيْهِ . وقد صَوَّر إلغريكو El * Greco هٰذا المَشْهَدَ بِعُنوان Espolio * في لَوْحَةٍ مَحْفوظةٍ بِكاتِدْرائيَّةِ طُلَيْطِلَة Toledo .

(أنْظُر Robe; Crucifixion)

(صورة ١٦٥)

detiré (stretched out) *detiré (le pied dans la main)* (blt.) **دِيتيريهْ ، السَّاقُ المَفْرُودةُ ، إمْساكُ القَدَمِ باليَد**

تَمْرينٌ للتليين assouplissement (انظر limbering) يَقِف فيه الرَّاقِصُ في الوَضْعِ الخامِسِ وَيَرْفَع إحدى قدميه ويُرسِلُها إلى أعْلى أمَامَ السَاق الأخرى ، وَيُمْسِكُ نَعْلَ قدم السَاق المُرْتَفِعة بإحدى يديه . ويَستمِرُّ الرَّاقِص مُمْسِكًا بِقَدَمِهِ فَيَرْفَعُها إلى الأمامِ ،

الأطرافِ الفِرمزيَّةُ اللَّونِ والدَّيكورُ الواقِعيُّ وقفراتُ الموسيقى المُبتَذَلَةُ الَّتي كانت تستهوي المُصَمِّمينَ وقتذاك . وظهرت بالبهاتِ من فَصْلٍ واحِدٍ تتعانَقُ فيها حَرَكاتُ الرَّقصِ والموسيقى ومشاهِدُ الديكور والإضاءةِ والثيابُ مشكِّلةً نسيجًا دراميًّا متماسكًا . وتتابعَتْ عُروضُ فرقةِ دياغيليف الَّتي يَقوم فوكين Fokine * بتصميم رَقَصاتِها والَّتي يتولَّى أداءها مشاهيرُ الرَّاقصاتِ والرَّاقصين أمثال آنّا باڤلوڤا وتمارا كارساڤينا ونيجينسكي العظيم Nijinski * ، وأخذت باريس تأنسُ بالموسيقى الرُّوسيَّةِ وتُقبِلُ بنَهَمٍ على بالبهاتِ « ليه سيلفيد » Les Sylphides وكليوباترة وشهرزاد وكرنڤال Carnival وبتروشكا Petrouchka . وطائرُ النَّار Fire bird أوَّلُ عَمَلٍ خالِدٍ للموسيقار إيغور سترافنسكي Stravinsky * الَّذي لَمْ يَكُنْ قد اشتُهِرَ بَعْد . وَشَهِدَ عام ١٩١١ انقطاعَ الوَشائِجِ بَيْنَ روسيا وبَيْنَ فِرقةِ باليه دياغيليف الَّتي اتَّجهَتْ إلى العَمَلِ في الغَرْب ، وَما لَبِثَ فوكين أن استقالَ واضطرَّ دياغيليف بعد أن شتَّتِ الحَرْبُ بَعْضَ أفرادِ فرقتِه إلى تكوينِ فِرْقةٍ جديدةٍ ذاتِ طابَعٍ عالميٍّ تميَّزتْ بحُسْنِ الاختيارِ والتَّنسيق ، فقَدْ وُفِّقتِ الفِرْقةُ الجديدةُ بَعْدَ البَحْثِ والتَّجريبِ الطَّويلَيْن إلى نَمَطٍ جَديدٍ تأثَّرَ بأعْمالِ بيكاسو Picasso * التشكيلية وماتيس Matisse * وماري لورنسان Marie Laurencin * وما اتَّسَمَتْ به من ألوانٍ هادئةٍ صافيةٍ واتِّجاهاتٍ بنائيَّةٍ وتكعيبيَّةٍ ، كَما ارتَبَطَتْ بموسيقى بولانك Poulenc وإريك ساتي Satie * ، وَضَمَّتِ الفِرْقةُ ماسين Massine * خلَفًا لفوكين .

ولقد أحدثَتْ وَفاةُ دياغيليف في البُنْدُقية في أغسطس ١٩٢٩ هزَّةً في أوْساطِ الباليه الَّتي راحَتْ تَتساءَلُ عن مصيرِها بَعْدَهُ ، إذ كان شخصيَّةً أسْطوريَّةً ذا فِطْرةٍ نَفّاذةٍ قادرةٍ على اكتِشافِ المَواهِبِ المُبكِّرةِ وَتعهُّدِها بالرِّعايةِ والصَّقْلِ حَتَّى تُثْبِتَ جَدارَتَها ، كَما تميَّزَ بِاسْتِعدادٍ غَريزيٍّ لتقبُّلِ الأفكارِ والنزعاتِ الجَديدةِ والتَّنسيقِ بَيْنَها وَبَيْنَ أمْجادِ التُّراثِ الذي لَمْ يُفرِّطْ فيه طَوالَ حَياتِهِ .

الذِّراع والسَّاق مُتزامِنتين في وَقْتٍ واحِدٍ . وتَبْدأ هذه الحَرَكة من الوضع الخامِسِ مِنْ وِضْعَة السَّاقِ المَرفوعة إلى مُسْتَوًى يكونُ فِيهِ المُشْط في حِذاء الرُّكْبَة retiré ثم تنبسط الساق . وتُؤدِّي الرَّاقِصة أو الراقص (كَما هي الحالُ في الرَّسْمِ الإيضاحيّ) حَرَكة « المَدّ » في الوَضْعِ الرَّابعِ صَوْبَ الأمَام développé à la quatrième devant ، كَما يؤدِّي الراقِصُ إلى اليَسار حَرَكة « المَدّ » مِنَ الوَضْعِ الثَّاني développé à la seconde . على حِين تؤدِّي الرَّاقِصة في أدْنى الرَّسم الإيضاحيّ حَرَكةَ « المَدّ » في الوَضْعِ الرَّابعِ صَوْبَ الخَلْفِ développé à la quatrième derrière .

وكُلُّ حَرَكةٍ مِنْ هذِهِ الحَرَكات تَمْرينٌ قائِمٌ بذاتِهِ يَبْدأ والقَدمان في الوَضْعِ الخامِس . (شكل ٤٣)

devi *déví* (rel.) **الدّيڤي**

الجانُّ الخَيِّرةُ في الأساطيرِ الهِنْدِيَّة .

Diaghilev, Serge de **دياغيليف ، سيرج دي (١٨٧٢ — ١٩٢٩)** (blt.)

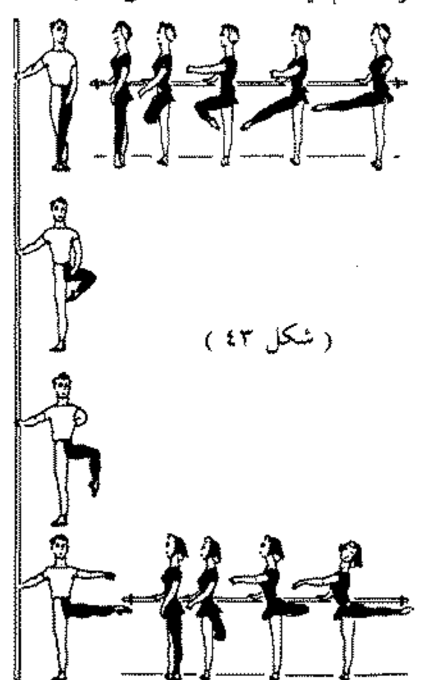
هو أبرز مَنْ أسهم في ازْدِهارِ الباليه الرُّوسيّ ، اجتَذَبَتْهُ للباليه صَداقَتُه للأمير فولكونسكي مدير المَسْرحِ الإمبراطوريّ الذي اكتَشَفَ فيه ناقِدًا بارِعًا للباليه . وما لَبِثَ دياغيليف أن هجَر دِراسةَ الحقوقِ بعد أن عَهِدَ إليه الأميرُ بإخراج باليه « سيلڤيا » Sylvia في عام ١٩٠٠ . ولَم يَكُنْ دياغيليف عَبْقريًّا في تَصْميمِ رَقَصاتِ الباليه فَحَسْبُ بل كان فَوْقَ ذلك عبقريًّا في إدارتِهِ لِفرقةِ الباليه ، وكانَ لقدرتِه المُذهِلة في إدارةِ الفرقةِ فَضْلُ نشْرِ الباليه الرُّوسيّ في فرنْسا وإنجلترا وإسبانيا . ذلك أنَّه استقال من المسرحِ القَيْصريِّ في عام ١٩٠٩ وقام بِرِحْلةٍ إلى غَرْبِ أوربا حَيْثُ قَدَّمتْ فرقةُ الباليه الرُّوسيّ بمسرح الشّاتليه Châtelet بباريس حَفلتَها الأولى الَّتي كانت كالصّاعقةِ نهضة فَنِّ الباليه بغَرْبِ أوربا ، فقد عصَفَ دياغيليف بالتَّقاليد التَّافهة التي كانت تخْنُق الباليه بِتَقْديمِ فُصولٍ عَديدةٍ تتَّسم بالطُّول وتبعثُ على المَلَل ، واختفَت الثِّيابُ المُثقَلة بالحُلِيّ ، والرَّاقصاتُ المُقنَّعاتُ المُصاحِباتُ للرَّاقصةِ الأولى والأحذية المدبَّبة تارةً ، وكذا إلى النُّقطة الفاصِلة في المَسْرَحيَّةِ التي تَضَع الأمورَ في نِصابِها تارةً أُخرى .

وقد عَمَد أوريبيديس إلى هٰذه الحيلةِ في النِّصْفِ مِنْ مَسْرَحيَّاته الَّتي بَقِيَتْ لَنا مَعَ الزَّمَن ، على حين نَرى أيسْخولوس قَدْ تَحاشَى اسْتِخْدام هٰذه الحيلةِ في مَسْرَحِيّاتِهِ . كَذٰلِكَ عابَ أرِسْطو في كِتابِه « فَنُّ الشِّعْر » استخدام حِيلة الإلهِ الهابِطِ مِنَ الآلة بحُجَّةِ أنَّ حَلَّ عُقْدة الحَبْكةِ يَنْبغي أنْ يَنْمو مِنَ الحَدَث ذاتِه .

وقد أُصبح هٰذا المُصْطلَح يُسْتَخْدَم الآنَ للدَّلالة على أيّة حيلةٍ مُصْطَنَعَةٍ لِحَلِّ كُلِّ المُشْكلات . ويَتحاشى مُعْظَمُ كُتّاب المَسْرح العَصْريِّين اسْتِخْدام هٰذه الحيلةِ على الرَّغْمِ مِنْ أنَّهم يَلْجأونَ إليْها في المَلْهاواتِ . وقد عَمَد برتولد برشت Bertolt Brecht وكورت ڤيل Kurt Weill إلى هٰذه الحيلة في خِتام أوبرا الشَّحّاذينَ Three Penny Opera في صُورةِ العَفْو الذي أصْدَرَتْهُ المَلِكة ڤكتوريا لإنْقاذِ ماك المُدْية Mack the knife مِنْ حَبْلِ المِشْنَقة .

développé à la barre (a developing movement) *développé* (blt.) **ديڤلوبِّيه مع « بار » التّمرين ، حَرَكة انْبِساطِ السّاق**

هِيَ حَرَكة للتمرُّن على الاحتِفاظِ بالتّوازُن والتَّحكُّم في عَضَلات الفَخِذَيْن تَنْبَسِط فيها



(شكل ٤٣)

ويعودُ الفَضْلُ كذلكَ إلى دياغيليف في ابتكارِ وِضعَةٍ جَديدةٍ لِلرَّقص ، إذ كانت حَرَكاتُ الرَّقص تَدورُ ثَلاثمئة عامٍ حَوْلَ اتِّخاذِ الرّاقِص وِقْفَةً رأسيَّةً يُدخِلُ عَلَيْها التَّنويعاتِ ، ولم تَخْرجِ الوِضْعاتُ الكلاسيكيةُ عن مَجْموعةِ أشْكالٍ يَتَّخِذها الرّاقِصُ واقِفًا على قَدَمَيْه يُلوِّح بِذِراعَيْهِ تَلْويحاتٍ جَماليَّةً نَمَطيَّةً مُتَواضَعًا عَلَيْها ، وكانَ من الجائزِ للرّاقِص أن يُبَدِّلَ في حَرَكةِ قَدَمَيْهِ إلّا أن وِضْعةَ الجِسْمِ لم تَكُنْ تتغيَّرُ كَثيرًا عَنْها في وِقْفَتِهِ على قدميه حَتّى ابتدع دياغيليف وِضْعَةَ « الأرابيسك » arabesque * وفيها تتحمَّلُ إحدى السّاقَيْنِ ثِقَلَ الجِسْمِ كُلِّه ، على حِينِ تَمْتَدُّ السّاقُ الأُخْرى خلفًا مَرْفوعةً عن الأرضِ وَمَشْدودةً تَمامًا عِنْدَ مَفْصِلِ الرُّكْبة ، وتَمْتدُّ إحدى الذِّراعَيْن أمامًا والأُخرى جانِبًا مع مَيْلِ الجِذْعِ قليلًا للأمام إذ تَشُقُّ عليه مُقاومةُ حَرَكةِ السّاق . وأُطْلِقَ على هَذا التَّغْييرِ في وِضْعاتِ الرّاقِص أو الرّاقِصةِ مع الاحتفاظ بالوِضْعَةِ الرَّأسيَّةِ للسّاقِ المنتصبة على الأرض اسمُ « النَّزعةُ الكلاسيكيَّة المُحْدَثة » ولا تزالُ مَدْرسةُ دياغيليف هي المُسَيْطِرة على نَظَريّاتِ الباليه في الاتّحادِ السُّوفييتي إلى اليوم .

Diana (myth.) see: **Artemis**

dictum **القَوْلُ المأثور**

maxime f.; dicton m. (cul.)

نَصٌّ يَحْتَوي عَلى حِكْمَةٍ أوْ عِظَة .

Dies Irae **نَشيدُ يَوْمِ الغَضَب**

(Lat.) (**Day of Wrath**) (mus.)

« سيَكُون ذلكَ يَوْمَ الغَضَب ، واليَومَ الذي يَحْترِقُ فيه العالَمُ حَتَّى يَصير رَمادًا ، وهو ما يَشْهد به داودُ والسِّبِلّة » Sibyl [الهاتفة الإلهيّة عِند الرُّومان] .

كَتَبَهُ باللاتينيَّة الرّاهب الفرنسيسكانيّ توما دي تشيلانو (المتوفّى عام ١٢٦٠) ويَعْكِس اتِّجاه الصَّرامَةِ والتَّزمُّت الفِكْريّ الذي كانَتْ تُطبِّقه كَنيسة العُصور الوُسْطى . ويضُمُّ واحِدًا وخَمْسين بَيْتًا تَنْقَسِمُ إلى سَبْعِ مَجْموعاتٍ تتألَّفُ كُلٌّ مِنْها مِنْ ثَلاثَةِ أبْياتٍ تَجْمَعُها قافِيَةٌ واحِدةٌ . ويَعرِضُ النَّشيد صُوَرًا خياليَّة لِفَناء العالَم والنَّفْخ في الصُّور وبَعْثِ المَوْتى مِنَ القُبور ثُمَّ يَوْمِ الحِساب . وتُواكِبُ هَيْبةَ هذه الصُّوَر قوة الأخيلة الشِّعريَّة الَّتي تَنْتَقِلُ في تَعْبيرها عَن الحالاتِ الوِجْدانيَّة مِنَ الغَضَبِ والفَزَعِ إلى الفَرَح والأمَلِ حَتّى يَنْتَهي النَّشيدُ بالْتِماس طَلَب الرّاحة الأبديَّة . وتَنْبَعِثُ مِنْ إيقاعِ النَّشيد ومِنَ الجِناس المُتَعدِّد الألوانِ موسيقى ذات طابَعٍ خاصٍّ لَعَلَّها مِنْ وَضْعِ موسيقيٍّ آخَرَ غَيْرِ مؤلِّفِه . وقد تَوطَّدَتْ ألحانُ هذا النَّشيد في الطُّقوسِ الكَنَسيَّة حتى صار لا غِنًى عَنْهُ في القُدّاس الجَنائزيّ الغَرْبيّ وشاعَ إنْشادُه مِنْ جُمْهور المُصلِّين وفِرْقَة المُنْشِدين مَعًا في مُسْتَهَلِّ عَصْر النَّهْضَة .

وما أكْثَرَ ما استَغَلَّ مُؤلِّفو الموسيقى السِّيمْفونيَّة لَحْنَ نَشيد « يَوْم الغَضَب » في أعْمالهم غَيْرِ الدِّينيَّة للتَّعبير عَنْ رَهْبَة المَوْت ، مِثْلَما فَعَل صان صانص Saint Saëns * في سيمفونيَّته الثّالثة (سيمفونية الأرغن) إذ جَعَل مِنْه لَحْنًا دَوْريًّا يَرْبُطُ بَيْن أجْزاءِ السِّيمْفونيَّة ويوحِّد موسيقاها ، وكما فَعَلَ برليوز Berlioz * في سيمفونيَّته الخياليَّة Fantastic symphony في حَرَكتِها الخِتاميَّة المُسمّاة « حُلْم لَيْلَة سَبْتِ السّاحِرات » Songe d'une nuit de Sabbat التي تُصَوِّر حُلْمًا مُخيفًا يُطارِد العاشِقَ فيه مَحْبوبَته في سَوْرة غَضَبٍ وغَيرةٍ إلى أنْ يُلْقى بِهِ في قَبْضة الشَّياطين الَّذين يسومونَهُ سُوءَ العَذاب . فَلَقَدْ أدْخَل برليوز لَحْنَ « يَوْم الغَضَب » كعُنْصُر مُفْزِعٍ مُعبِّر عَنْ رَهْبَة المَوْت . كذلكَ استَغَلَّ أوتورينو ريسبيغي Respighi هذا اللَّحْن في تَصْوير الفَزَعِ مِنَ المَوْتِ المُتَمثِّل في الأفاعي السّامَّة خِلالَ جُزْءٍ مِنْ قَصيدَتِه الموسيقيَّة التَّصْويريَّة « انطِباعات برازيليَّة » أطْلَقَ عَلَيْه اسْمَ « بوتانتان » وهو اسْمُ الحَديقةِ البرازيليَّة بِمَدينة سان باولو التي تُرَبّى فيها الأفاعي الضَّخْمة السّامَّة لأغْراضٍ طِبِّيَّة . وانْتَهَجَ رحمانينوف Rachmaninov النَّهْجَ نَفْسَهُ مُسْتَخْدِمًا اللَّحن في الكَثيرِ مِنْ أعْماله ومِنْ بَيْنِها « رابسوديَّة على لَحْن لِباغانيني للبيانو والأوركسترا » Rhapsody on a theme of * Paganini

diminuendo **التخافت ، ديمينوندو**

(It.) (**lessening**) (mus.)

التناقصُ المُضطَرِد في شِدَّةِ العَزْف من خِلالِ إمكانيّاتِ التأليف الموسيقيّ والتوزيع الأوركِسترالـيّ ، وعـكـسُهُ التصعيـد * crescendo .

D'Indy, Vincent (mus.) **دانْدي ، فانْسان**

(١٨٥١ — ١٩٣١)

مُؤلِّف مُوسيقى فَرَنسيٌّ تَتَلْمَذَ على يَدِ سيزار فرانك Franck * وكان مُولَعًا بفاغنر . شارَكَ في تأسيسِ مَدرسةِ الغِناءِ المَعْروفةِ باسْمِ Schola Cantorum لِدراسةِ الموسيقى الكَنَسيَّة ثُمَّ قام بالتَّدريس في كونسيرفاتوار باريس . ألَّف ستَّ أوبراتٍ و « سيمفونيّة مُؤسَّسة على أغنيَّة جَبَليَّة فَرَنسيَّة » وسيمفونيَّتَيْنِ أُخرَيَيْن وتنويعاتٍ أوركِستراليَّة أشْهرُها « عِشْتار » Istar وكونشيرْتو ، هذا إلى جانِبِ العَديدِ مِن الأغاني ومَعْزوفاتِ البِيانو ومُوسيقى الحُجْرةِ .

Diogenes of Sinope **ديُوجين السِّينُوبيّ**

Diogène le cynique (cul.)

فَيْلَسُوفٌ يونانيٌّ وُلِدَ بِسينوب Sinope (٤١٣ — ٣٢٧ ق.م) وكان رائِدَ النَّزعَةِ الكَلْبيَّة Cynicism* زَهِدَ في أغْراضِ الدُّنيا وعاشَ زَمَنًا داخِلَ جَرَّة في أحَدِ مَعابِد أثينا وارْتدى خِرْقَةَ المتسوِّلين وحاكى بَساطةَ الحَيَوان في طَعامِهِ وشَرابِهِ وحَمَلَ مِصْباحًا ومَضى في وَضَحِ النَّهار يَبْحثُ عَن الحَقيقةِ في ضَوْئِه . وكانَ قَويَّ الحُجَّةِ بِما يُمكِّنه مِنْ إفْحام مُجادِليه كما كانَ ساخِرًا لاذِعَ النُّكْتَةِ لا يَتورَّعُ عَنِ التَّفوُّهِ بها أمامَ إلهٍ أو إمبراطور . يُحكى أنَّه لَقِيَ الإسْكَنْدَرَ الأكْبر يَوْمًا دونَ أن يأبَهَ لَهُ ، وحِينَ لَفَتَ الإسْكَنْدر نَظَرَه قائِلًا : « إنَّني الإسْكَنْدَر » التفَتَ إليْهِ ديوجين قائِلًا في بَساطَة : « وإنَّني دِيُوجين الكَلْبِيُّ » . فقالَ الإسْكَنْدَر : « أُنظُر إذا كانَتْ لَكَ حاجَة أقضِها لَكَ » . فأجابَه : « تَنَحَّ عَنْ طَريقي حَتّى لا تَحْجُبَ عَنّي ضَوْءَ الشَّمْس » . فَدَهِشَ الإسكندر وأسَرَّ إلى نَفْسِه : « لَوْ لَمْ

أكُن الإسْكَنْدر لتمنيْتُ أنْ أكونَ دِيُوجين » .

Dionysia (myth.) **عِيدُ الإلَه ديونيسوس**

هو أرْوعُ أعْيادِ اليونانِ ، وتُشيرُ قِصَّتُهُ إلى أُسْطورةِ احْتِراق أمِّهِ سيميليه Semele * التي عَدَا عليها زيوس والتي لم يَقْوَ جَسَدُها البَشَرِيُّ على تَحمُّل الإشْعاعات المُنْبَعِثة من صاعقِته بعد أن طلبت إليه أن يظهَر لها في صورته الإلهية فاحْتَرَقَتْ وصارت رَمادًا ، وأسْرَعَ الإله فانْتَزعَ الجَنينَ الَّذي لَم يَكُنْ قد اكْتَمَل نُموُّه وأخْرَجه مِنْ بَطْنِ أمِّه وأفْسَحَ لَهُ مَكانًا في فَخْذِه وهو لا يَزالُ مُضْغَةً ثُمَّ خاطَه عَلَيْهِ حَيْثُ بَقِيَ شُهور الحَمْل ، ثم حَضَنَتْهُ خالَتُهُ حتى عَهِدَتْ به إلى حوريّات نيسا اللاّتي خبَّأْنه في غارِهِنَّ وَأخَذْنَ يُغذّينه باللَّبَن إلى أنْ بَلَغَ أشُدَّهُ فَأسْلَمْنَهُ إلى أبيه الَّذي نَشَّأهُ زارِعًا مُحارِبًا فخاضَ مَعَهُ الحَرْبَ ضِدَّ المَرَدةِ Titans * . وهٰكَذا أصْبَحَ اسْمُه ديونيسوس [باكخوس عند الرُّومان] ديثراميوس dithyrambos * أي المَوْلود مَرَّتَيْن (انظر Dionysus) . واللاّفِت للنَّظَر في تِلْكَ الأُسْطورة رِفاقُه العابِثونَ الَّذين كانوا يَرْتَدونَ جُلودَ مَعْزٍ بأرْجُلِها وقُرونِها وَيَحْمِلون في أيْديهم كُؤوسًا وَصَنجاتٍ ودُفوفًا وَمَزامير . وكانت تلك الأُسْطورةُ تَهُزُّ عَواطِفَ النَّاس وَتُحرِّكُ وِجْدانَهُم ، لذا كان تَرقُّبهم لهذا العيد حماسيًّا واحْتِفاؤُهم بِهِ عَظيمًا ، يَقْصِدون إلَيْه ذاكِرينَ أيادِيَ ديونيسوس عَلَيْهم في رِعايةِ كرومِهِم مُهْتَزَّة وِجْداناتهم خَشْيةً وَخُضوعًا . وإذا ما انْطَلَقَ المُنْشِدونَ في إنْشادِهم اسْتَمعوا إليهم مُنْصِتينَ يَهَشُّون وَيَفْرَحون مَعَ ما يُفْرِحُ وَيَسُرُّ ، مُكْتَئِبينَ مَحْزونينَ مع ما يَدْعو للكآبةِ والحُزْنِ . وَهٰكَذا يَظَلُّون مَجْذوبينَ بأحْداثِ القِصَّة مُنْذُ أنْ تَبْدأَ إلى أنْ تَنْتَهي بِانْتِهاء الحَفْلِ . وكان مِمَّا يَزيد ارْتِباطَ النَّاسِ بِتِلْكَ الأُسْطورة تناوُلها لقوانينِ الطَّبيعةِ الَّتي تَجْري على وَفْقِها المَخْلوقاتُ والَّتي كانَ يُسَيْطِرُ عَلَيْها ديونيسوس ، فَيَدْفَعُهم إلى إجْلالِهِ وَتَقْديسِهِ إلى جانِبِ ما كانت تَبْعَثُهُ آلامُه في قُلوبِهِم من أسًى وَشَفَقَةٍ .

وكان العَرْضُ المَسْرَحِيُّ لا يُقامُ إلّا مَعَ يَقَظَةِ الإله ديونيسوس مِنْ نَوْمِه بَيْنَ الجِبالِ أو مِنْ أعْماقِ البَحْرِ حَيْثُ رَبَّات الشِّعْرِ ، وكانَ النَّاسُ يَسْتَقْبِلونَ تِلْكَ اليَقَظَةَ بِمَوْكِبٍ حافِلٍ بالطَّبْلِ والزَّمْرِ والرَّقْصِ والغِناء يُشارِكُ فيه الرِّيفُ والحَضَرُ ، كَما تُشارِكُ فيه الطَّبيعة بإيراقِها وازْدِهارِها ، وَتَحْتَشِد فيه الجُموعُ في المَعابِدِ مُبْتَهِلةً بالدُّعاء لديونيسوس المُخلِّص .

وفي هذا العيدِ يَتَوافَد النَّاس إلى المَسْرَح المَكْشوف الَّذي نُحِتَ بَعْضُهُ في سَفْحِ التَّلِّ جَنوبي الأكْروبول Acropolis * — ولا يَزالُ — تَحوطُهُ أعْمِدةٌ مَسْقوفةٌ ، لِيُشاهِدوا العَرْضَ المَسْرَحِيَّ السَّاحِر وَمُمَثِّليه في لِباسِهِم الغَريبِ وَالمَجْموعات الغِنائيَّة والإنْشاديَّة والزَّامِرة ، يَعيشونَ ساعاتٍ مَشْدوهينَ مَأْخوذينَ بِجَمالِ المَسْرَح وَتَنْسيقِه ، فَثَمَّةَ مُدَرَّجات مُنَسَّقَة على جانِبَيْها تِمثالانِ قابِعانِ يَسْتَقْبِلانِ المِنَصَّةَ في تَأمُّلٍ وَكَأنَّهما في اسْتِغْراقٍ يُشارِكانِ النَّظَّارة فيما يُشاهِدونَ ، وَثَمَّة إغْراب في تَنَكُّر المُمَثِّلينَ حَتَّى لَيَبْدُوا غُرَباء لا عَهْدَ للنَّاسِ بِهِم ، وَثَمَّة حركات مُنَسَّقَةٌ وأصوات مُوزَّعة تَعِيها الأسْماع لا يَغيبُ عَنْها شَيْءٌ ، وثَمَّةَ غِناءٌ وإنْشادٌ وَزَمْرٌ بالمَزاميرِ المُزْدَوِجةِ الأنابيب « أُولوس » والقيثارة ، وَكانَ الرَّقْص لا يَفْتَأُ يُصاحِبُ الغِناء ، فهو سابِقٌ على ظُهورِ الدّراما .

وهَكَذا يُغادِر النَّاسُ الحَفْلَ وَمِلْءُ قلوبِهِم إجْلالٌ لديونيسوس وإشْفاقٌ عَلَيْهِ بَعْدَ أنْ أُتيحَتْ لَهُمْ في هٰذا العيد شَتَّى الفُرَص ، يأْكُلونَ حَتَّى يُتْخَموا وَيَشْرَبونَ حتَّى الثُّمالة وَتَميدُ بهم النَّشْوةُ فَيَرْقُصونَ غارِقينَ في المُجون . وأشْهر مَن رسمِ هذه الأعْياد من كبار المصورين روبنز وبوسان وتسيانو وفان دايك وغيرهم .

(الصورتان ٢١٤ ، ٢٢٣)

Dionysus (Bacchus) *Dionysos* (myth.)

ديونيسوس [باكخوس عند الرُّومان]

حين اكْتَشَفَتْ هيرا Hera * أنَّ سيميليه Semele* ابْنة كادموس Cadmus قد حَمَلَتْ بِبِذْرة زوجِها الإله زيوس Zeus * أقْسَمَتْ أنْ تُنْزِلَ بها العِقابَ ، فَنَهَضَتْ مِنْ عَرْشِها وَتَلَفَّعت بِسَحابةٍ ذَهَبيَّةٍ واقْتَرَبَتْ من عَتَبةِ دارِ سيميليه وتَخَفَّت في صُورةِ عَجوزٍ يَظْهَر الشَّعْر الأبيضُ في فَوْدَيْها ، وبَدَتْ في صورة مُشابِهة لمُرْضِعة سيميليه ، ونَصَحَتْها بأنْ تَطْلُبَ من زيوس أنْ يُقَدِّمَ الدَّليل على حُبِّهِ وَيَظْهَرَ لها في صُورَتِهِ الإلهيَّة . واسْتَجابَتْ سيميليه لهذه النَّصيحة فَطَلَبَتْ مِنْ زيوس أنْ يَظْهَرَ لَها كَما يَظْهر لهيرا حين يُطارِحُها الغَرام . وحاوَلَ الإلَه إمْساكَ شَفَتَيْها عَنِ الكَلام دونَ طائِلٍ ، فصَعِدَ في أجْواء الفَضاء مُثْقَلًا بالحُزْنِ العَميق ، وأوْمأ إلى الضَّباب فَتَجمَّعت عَلَيْه السُّحُبُ والبُروقُ والرُّعودُ ، على أنَّه حَرَصَ على حَمْلِ أقَلِّ قَدْرٍ مُمْكِنٍ مِنْ قواه وَتَخَفَّفَ مِنْ حَمْلِ النّيران مُسْتَبْدِلًا إيَّاها بِصاعِقةٍ أقَلَّ ضَراوة . ثُمَّ دَخَلَ دار سيميليه فَلَمْ يَقْوَ جَسَدُ سيميليه البَشَرِيُّ على تَحمُّلِ الإشْعاعات الصَّادِرة مِنْ جَسَدِ الإلَه فاحْتَرَقَتْ وأصْبَحتْ رَمادًا وأسْرَعَ زيوس فانْتَزعَ الجَنين الذي لَمْ يَكُنْ قد اكْتَمَلَ نُمُوه وأخْرَجه مِنْ بَطْنِ أمِّه ، وأفْسَحَ له مَكانًا في فَخْذِه وهو لا يَزال مُضْغَةً ، ثُمَّ خاطَه عَلَيْه حَيْثُ بَقِيَ شُهورَ الحَمْلِ ، فَحَضَنَتْه خالتُه إينو Ino وَعَهِدَتْ بِهِ إلى الحُوريَّات اللاَّتي خَبَّأْنَهُ في غارِهِنَّ وأخَذْنَ يُغذِّينَه باللَّبَنِ ، فَصار يُطْلَقُ على ديونيسوس اسْمُ ديثراميوس dithyrambos أي المَوْلود مَرَّتَيْن .

وَما كادَ ديونيسوس يَشِبُّ عَنِ الطَّوْقِ حَتَّى أتْقَنَ فُنونَ الزِّراعة وخاصَّةً زِراعة الكُرومِ وَتَقْطير النَّبيذِ مِن عَصيرِ العِنَبِ مِمَّا جَعَلَهُ إلَهًا للْخَمْر وَلإخْصابِ الطَّبيعةِ . وقد حَقَدت عليه هيرا بِوَصْفِهِ ثَمَرةً لخيانة زَوْجِها فَلَمْ تَتْرُكْهُ يَسْتَقِرُّ في بَلَدٍ واحِدٍ . لذلك أمْضى كَثْرةً مِنْ سَنَواتِ صِباه يَطُوفُ بِبُلْدانِ العالَم ، وكان يَنْشُرُ في الأراضي الَّتي يَحِلُّ بِها زِراعة الكُرومِ ، وَيَتَنَقَّلُ أثْناءَ تَجْواله في مَرْكَبةٍ تَجُرُّها النُّمورُ ، وَيُرافِقُهُ راعيه ومُعَلِّمه السَّاتير Satyri * سيلينوس Silenus راكِبًا جَحْشًا وَتُحيطُ بِهِ مَجْموعةٌ من الخَدَم وتَتْبَعُه حاشِيَةٌ من حُوريَّاتِ المايناديس والسَّاتير المجانين أصْحاب الوُجوه البَشَريَّة وقُرون المَعْزِ المُنْبَثِقةِ في رُؤوسِهِم وَحامِلي أغْصانِ الكُرومِ المُتَوَّجة بِثِمار الصَّنَوْبَر .

وكان ديونيسوس شَديدَ المَرَحِ مُولَعًا بِاللَّهْوِ والضَّحِكِ ، وقد اسْتَقْبَلَهُ كَثيرٌ مِنَ

تِمْثالُ رامي القُرْص **Discobolus**

(٤٥٠ ق.م) *Discobole m.* (arts)

للمَثّال ميرون Myron * ويمثِّل شابًّا يَتَهيَّأ لرَمْي القُرْصِ بلَفْتةٍ برأسِهِ وَجِسمِهِ في الْتِواءٍ غَيْرِ مألوف ، وَمَعَ ذَلِكَ جاءَ متَّسِقًا لِيَكْشِفَ عَن أَنَّه إذا كانت الملاحظة الواقعيَّة تمُدُّ الفنَّانَ دائمًا بالعَناصِرِ الجَوْهَرِيَّة اللَّازمة فإنَّ فِكْرَةَ المُبدِعِ يُعيدُ صِياغَتَها إلى ما يُجاوِز الواقِعَ الحَقَّ . وقد وَقَعَ اختيار الفَنَّان على لحظَةٍ حاسِمَةٍ انحنى فيها رامي القُرْص إلى الأمام مُسْنِدًا جِسْمَهُ كُلَّهُ على السَّاقِ اليُمنى على حين تَراجَعَتْ ساقُهُ اليُسْرى وارْتَفَعَت ذِراعُه اليُسرى بالقُرْص إلى مُحاذاة الرَّأس كَيْ يَكْسِبَ قُوَّةَ الدَّفْعِ القُصْوى ، وإن استرعى الانتباهَ أنَّ مَلامِحَ الوَجْهِ لا تَنطِقُ بالتوتُّر المُصاحِب لمِثْلِ هذا الجُهْدِ العَنيف (مُتحَف تِرْمي بِروما) . (صورة ٢١٩)

discord **نَشازٌ**

discorde f. (arts)

عَلاقةٌ نابيةٌ بَيْنَ شَيْئَيْنِ مُتَقابِلَيْن ، يَطْغى أحَدُهُما على الآخر ، وَقَد تَكونُ عَنْ قَصْدٍ أَوْ غَيْرِ قَصْدٍ .

disengaging step (bit.) see: **dégagé**

disordered (aesth.) see: **ugliness**

disproportionate (aesth.) see: **ugliness**

dithyrambos (Gk.) (drama) **عَرْضٌ دِيثِرامْبي**

عَرْضٌ يُؤدِّيه خمسون مُغنِّيًا يَرْقُصونَ في شَكْلٍ دائِرِيٍّ بَيْنَما تَصْطَفُّ جَوْقَةُ المُنْشِدين chorus * على شَكْلٍ مُرَبَّعٍ يُنشِدونَ نَشيدًا جَماعيًّا تَمْجيدًا لإلهِ الخَمْرِ ديونيسوس المُلَقَّب بديثِرامبوس أي المَوْلود مَرَّتَيْن احْتِفاءً بأعيادِهِ Dionysia * . والنَّشيدُ مُتَنوِّعُ الأوزان مُفرِطٌ في الحَماسة . وثَمَّةَ تشابُهٌ بَيْنَ العَرْضِ الدِّيثِرامْبيّ وَبَيْنَ المَسْرَحِيّاتِ السَّاتيريَّة Satyr play * وَالتراجيديَّة tragedy * . وَقَدْ ذَكَرَ أرِسْطو أنَّ التراجيديا تَرْجِعُ في نَشأتِها إلى المَسْرَحِيَّة السَّاتيريَّة ، وأنَّ كِلَيْهِما مُشْتَقٌّ مِنْ أداءِ قادةِ العُروضِ الدّيثِرامبيَّة التي نَمَتْ في

كاستور وبوليديوكس الذي يُسَمِّيه الرّومانُ بولوكس Pollux . وكانا يُعْبَدان كآلِهَةٍ وأبْطالٍ وَيُجسِّدانِ مَبْدأَ التَغَيُّرِ المُتوالي من الضِّياءِ إلى الظُّلمة ومِنَ الظُّلُمات إلى النُّور . وكانَ كاستور خبيرًا في تَرْويضِ الخَيْلِ بَيْنَما كان بولوكس خبيرًا في المُلاكَمَةِ كما ابْتَكَرَ الرَّقَصات الحَرْبيَّة والموسيقى العَسْكَريّة . وكان كِلاهُما حاميًا لِلْبَحْرِ والمَلّاحين ، وَيُصَوَّران في رَيْعان الشَّباب .

diptych **لَوْحةٌ مُزْدَوِجة ، لَوْحةٌ ذاتُ ضَلْفَتَيْن**

diptyque m. (arts)

لوحة مصوَّرة ذات ضلفتين قابلتين للطيِّ مفصليًّا . (انظر triptych)

Directoire (Fr.) *Directoire m.* (cul.)

حُكْمُ المُديرين (في فَرَنْسا) ، ديريكتوار

هو إسنادُ رِياسة الدَّولةِ لِمَجموعةٍ من الأفرادِ وَكأنَّهُم مَجْلِسُ إدارة مِثْل حُكومة المُديرينَ بفَرَنْسا (١٧٩٥ — ١٧٩٩) .

Directoire style **طِرازُ حُكْم المُديرين ، ديريكتوار**

style m. directoire (arts)

طِرازٌ زُخْرُفيٌّ سادَ بَيْنَ عامي ١٧٩٣ و١٨١٤ ، وَكانَ يُعَدُّ مَرْحَلةً انتقاليةً من الطِّرازِ الكلاسيكيّ المُحْدَث neo-classicism * في عَهْدِ لويس ١٦ إلى الطِّراز الإمبراطوريّ **Empire style** * وكانَ يَجْنَحُ إلى صِبغ الطِّراز الكلاسيكيّ المُحْدَث ما جَدَّ من رُموزٍ وشِعاراتٍ ثَوْرِيَّةٍ جاءتْ بها انتصاراتُ نابليون . وحين كُتِبَ للفَرَنسيين احْتلالُ مِصْرَ أفادَ طِرازُ الدِّيريكتوار شَيْئًا من الفَنِّ المِصْريّ .

dirkah **الدِّرْكاه**

derkah (vestibule m.) (arch.)

هي الجُزْءُ من المسجد الواقِعُ بَيْنَ خَطِّ تَنْظيم الشّارِع وَخَطِّ تَنْظيم مَبْنى بَيْت الصَّلاةِ في اتجاه القِبْلَة . وهو الجُزْءُ الَّذي يُمْكِنُ للمِعْماريّ أنْ يُعدِّلَ فيه انحِرافَ الشّارِعِ عن اتِّجاهِ القِبْلَة بالطُّرُقِ المِعْماريَّة . وإنْ كانَ ثَمَّةَ غُرَفٌ في الدِّرْكاه فلا ضَيْرَ مِنْ أنْ تَكونَ غَيْرَ مُتَعامِدةِ الأضْلاع .

المُلوك بالتِّرْحاب ، وَكانَ بَيْنَهم ميداس Midas مَلِكُ فريجيا Phrygia الذي طَلَبَ إليه أنْ يَجْعَلَ في يَدَيْه قُدْرةً تُحيلُ كلّ ما يَلْمِسه إلى ذَهَبٍ فاسْتَجاب له ، غَيْرَ أنَّه ما لَبِثَ أنْ هُرِعَ إلى ديونيسوس يَتَوسَّل إليه أنْ يَسْلُبَهُ هذه القُدْرةَ بَعْدَ أنْ تَجمَّد كُلُّ شَيْءٍ لَمَسه حَتَّى طَعامُه وَشَرابُهُ وفراشُهُ ذَهَبًا ، وَلَمْ يَعُدْ يَسْتَمْتِع بالرّاحة أو يَذوق شيئًا فَبَعَثَ به الإله إلى نَهْر پاكتولوس Pactolus لِيَسْتَحِمَّ فيه وَيَتَطَهَّر فَذَهَبت عَنْه هذه اللَّعْنة .

والرّاجِحُ أنَّ ديونيسوس كان إلهًا أجْنبيًّا عَنِ اليونان ، وَلَوْ أنَّه عِنْدَ وُصوله إليها وَجَدَ أرْبابًا مُشابِهين لَهُ هُنا وَهُناك وَكأنَّهم كانوا في انْتِظارِه لِيَسْتَوْعِبَ قُدُراتِهم وَيَحِلَّ مَحَلَّهُم ، ولِذَلِكَ يَذْكُرُهُ هوميروس في غُموضٍ . وانْتَشَرتْ عِبادَتُهُ في اليونانِ وَرَبَط المُؤْمِنونَ بِهِ بَيْنَ اسْمِهِ وَبَيْنَ البَعْثِ بَعْدَ الموتِ فكانوا يُؤمِنون بِعَوْدَتِهم إلى الحَياة واسْتِمْتاعِهِم بالخُلودِ في العالَمِ الآخَرِ ، وَيَتَّخِذون مِنْ قُوَّةِ الخَمْرِ رَمْزًا لِقُوَّةِ الطَّبيعة ، وَيُقيمونَ لَهُ مِهْرَجانات « ديونيسيا » Dionysia * الَّتي كانَتْ تَضِجُّ بالمَرَحِ والسُّكْرِ والعَرْبَدةِ والموسيقى والرَّقْصِ والغِناءِ وَذَبْحِ القَرابينَ ، فَتَنْتَشِر بَيْنَ المُحْتَفِلينَ حالَةُ الوَجْدِ المَحْموم الَّذي يُسَيْطِرُ على العُقولِ والأجْسادِ وَيُفقِدها اتِّزانها ، فَتَتَهَتَّكُ النِّساءُ خِلالَ الغابات وفَوْقَ التِّلالِ في ظُلْمة اللَّيْلِ ، يُرْسِلْنَ صَرَخاتٍ داوِيَةً وَيُؤَدِّينَ رَقَصاتٍ عَنيفةً على دَقِّ طُبولٍ وَخَشَبيَّةٍ وأنْغامِ مِزْمارٍ مَشْبوب ، وَيُمَزِّقْنَ لَحْمَ الذَّبائِحِ في جُنونٍ وَيأكُلْنَها نِيئَةً . وكانت هذه الاحتفالات بما يَدُورُ فيها من موسيقى وَرَقْصٍ وغِناءٍ هي الشَّكْل الأوَّل للديثِرامبوس الَّذي يُعَدُّ البِذْرَة الأولى الَّتي انْبَثَقَتْ مِنْها الدُّراما الإغريقيَّة . (انظر dithyrambos)

Dioscuri (Gk.: **Dioskouroi**) **الدِّيُسْكوري**

Dioscures m. (myth.)

أنْجب الإله زيوس Zeus * من ليدا Leda * التي زارها في هيئة طائر البجع التوأمين كاستور Castor وبوليديوكس Polydeuces ، والتوأمين كليتمنسترا وهيلينا . والدّيُسكوري اسْمٌ يُطْلَق على الأخَوَيْن

عهده فانطوت على عناصر درامية ، إلّا أنّه بعيد عن التصوّر أن تكون التراجيديا الرفيعة فكرًا وهدفًا قد تطوّرت عن التمثيليات الساخرة المعربدة بما كانت تحوي من ألفاظ بذيئة وموضوعات غثّة تدور حول الغاب والسّاتير .

divertissement *divertissement m.* (mus.)

فاصل ترويحي أو ترفيهي راقص

هو في الأصل فاصل من الرقص في الأوبرا ، ولكنّه يعني في وقتنا الحاضر سلسلة من الرقصات والمشاهد الترويحيّة المدمجة في البرنامج دون أن تكون لها علاقة بالموضوع الجوهري .

divinity temple **المعبد الإلهي**

(god's temple) *temple m. divin* (cul.)

هو المعبد المصري المخصّص لمعبود بعينه مثل معبد الأقصر المخصّص لعبادة آمون ، وتتكوّن أجزاؤه الرئيسيّة الثلاثة من فناء ذي أروقة وبهو ذي أعمدة ومقصورة أو مقصورات متعدّدة .

وكانت معابد الدولة الحديثة New* Kingdom يتصدّرها صرح ذو برجين تنتصب أمامه أحيانا مسلّتان ترمزان إلى عبادة الشمس ، كما كانت تتقدّم الصرح تماثيل عدّة ضخمة للملك الذي شيّد المعبد يتراوح عددها بين تمثالين وستّة تماثيل .

(صورة ٢٢١)

Divisionism **الانشطاريّة**

divisionnisme m. (arts)

امتداد لنهج المدرسة الانطباعيّة Impressionism* المتمثّل في تحويل الضوء والظلّ إلى لون ، وهو النهج الذي ابتكره سيرا Seurat * وسنياك Signac * . ويقوم على استخدام ألوان الطيف متداخلة في علاقات أحدها مع الآخر مع خضوعها لمنهج التحليل اللوني للطيف . ذلك أنّ الألوان التي تراها العين تنحصر في ألوان ثلاثة أساسيّة هي الأحمر والأصفر والأزرق ، وثلاثة ألوان أخرى ثانويّة تتكوّن من امتزاج أو تقارب الألوان الأساسيّة أحدها مع الآخر . فلو فرضنا أنّ المصوّر اغترف على سبيل المثال عددًا من ذرّات اللون الأصفر وعددًا آخر مقاربًا له من ذرّات اللون الأحمر ثمّ خلطها بعضها ببعض وبسطها على لوحته فإنها تتراءى للعينين لونا برتقاليا صريحا ، وذلك على الرغم من أنّ الذرّات لم تتّحد بعضها مع البعض ومن أنّه لم يحدث تغيّر حقيقيّ في الألوان الأساسيّة ، وكلّ ما حدث أن تقاربت ذرّات من الأصفر مع ذرّات من الأحمر بما لا يمكن معه تمييز هذه عن تلك إلى حدّ خداع البصر الذي يراها برتقاليّة تماما إلّا إذا استخدم المرء مجهرًا لتحليل هذا اللون الجديد . وهو ما يؤكّد أنّ اندماج اللونين في لون جديد واحد ليس إلّا اندماجا وهميًّا حادثا في عيني المشاهد المتأمّل للوحة .

أما الطريقة التي استخدمها سيرا فتختلف عمّا كان يستخدمه المصوّرون في الماضي حين كانوا يمزجون الألوان على « خلّاط الألوان » palette * ، إذ ابتكر طريقة اللمسات « المنفصلة » بكلّ لون على حدة مسقطا إياها فوق اللوحة ، فإذا وضع لونا أزرق إلى جوار لون أصفر بدا من بعيد وكأنّه أخضر ، ذلك أنّ خداع البصر يحقّق مزجا وهميًّا بين اللونين فتتراءى له الصورة وكأنّها لوحة فسيفسائيّة من النقط أو البقع المندمجة في درجات لونيّة متنوّعة ، ممّا يعطي تألّقا ضوئيًّا متزايدا ويضفي على ملامح طبيعة المكان موجات أو ذبذبات لونيّة . ويعرف هذا النهج « بإشراقة اللون » chromo-luminarism ، ومازال يدعى « بالتنقيطيّة » (انظر pointillism) على الرغم من إيثار سيرا وسنياك لمصطلح « الانشطاريّة » .

Djoser (cul.) see: **Zoser**

Doctor (the) (drama)[دوتوري] الدكتور

كانت شخصيّة الدكتور بجامعة بولونيا القديمة أحد النماذج الأصليّة prototype * في الملهاة المرتجلة commedia dell'arte * ، وكان ينتحل شخصيّة الطبيب أو رجل القانون أو الخطيب البليغ أو النحويّ الفصيح ويحاكيها للسخرية منها . وفي كلّ الأحوال كان يرتدي الرداء الجامعيّ الأسود الذي كان يتلفّع به الأساتذة والمحامون في عصره ، وياقة بيضاء ووفرة شعر مستعار ، ويحمل أنفًا شديد الاحمرار من فرط إدمانه الخمر ، ويحتوي حزامه على منديل أو بضع وثائق ويغطّي وجهه بقناع نصفيّ يكشف عن وجنتيه الحمراوين . فإذا بدا كخطيب اعتمر بقبّعة ضخمة تنثني حوافها إلى أعلى ، ويدعى في مثل هذا الدور دكتور بالانزوني لومباردي Balanzoni Lombardi ، وإذا جسّد شخصيّة الخطيب بدا أجوف فارغا ، وإذا مثّل شخصيّة العالم بدا أخرق يخلط بين يونانيّته ولاتينيّته وكلّ ما يطرفه .

وما أكثر ما ظهر « الدكتور » أمام المحكمة بوصفه محاميا ، وعندها يكون دفاعه لغوًا يفضي إلى فوز خصمه دون جهد كبير . وجرت العادة بظهور أرليكينو Arlecchino * وبريغيلا Brighella * كشاهدين ، وبنطلوني Pantalone * أو أحد العشّاق amorosi * كمدّعٍ أو مدّعى عليه . وعندما يظهر الدكتور كطبيب ، يحمل المحقنة أو قصريّة الفراش وينبري أمام مرضاه ومن يسعى إليه يردّد الأقوال المأثورة عن أبقراط Hippocrates وغيره من قدماء الثقات في مجال الطبّ وإن لم يأخذ أحد بنصائحه .

وعلى غرار بنطلوني Pantalone * كان الدكتور مسنًّا وهدفًا للخديعة لا يكفّ عن ملاحقة الصبايا سدى ، ومعاقرة الخمر . وإذا ظهر كلاهما في الرواية كان لأحدهما ابن وللآخر ابنة . وعلى حين يقع الصغيران في الحبّ تملأ البغضاء قلب الأبوين وإن لم يحل هذا دون مغازلة أحدهما لابنة الآخر .

وكان على الممثّل الذي يؤدّي دور الدكتور أن يكون قارئا غزير الثقافة حتّى يستطيع استخدام المصطلحات العلميّة والمأثورات اللاتينيّة والعبارات القانونيّة والألفاظ الطبيّة استخداما هزليًّا بقصد إساءة استخدامها . (صورة ٨١)

dodecaphony **دوديكافونيّة**

dodécaphonie f. (mus.)

مذهب من مذاهب التأليف الموسيقيّ

والعقيدة المسيحية ، وكانت تخضع في انتخاب رؤسائها إلى نظام ديمقراطي .

وقد شارك أفراد هذه الجماعة في محاكم التفتيش بل كانت الكثرة من أعضاء هذه المحاكم تختار منهم ، تلك المحاكم التي كانت تنزع إلى التسلط والغلو بحجة حماية العقيدة . ومن أجل هذه القسوة جرت على الألسنة في تفسير اسم الدومينيكيين على سبيل الدعابة والتلاعب بالألفاظ بأنهم « كلاب الرب » الذين إليهم حراسة العقيدة من ذئاب الهرطقة ، مؤولين اشتقاق اسمهم على نحو آخر ، وهو Domini canes التي تعني باللاتينية « كلاب الرب » .

Donatello (Donato Di Betto Bardl) (arts)
دوناتلّو (١٣٨٦ ـ ١٤٦٦)

مثّال فلورنسي ذائع الصيت تعددت أساليبه كما لازمه التوفيق على الدوام في تطويع مواده لفنه سواء أكانت من البرونز أم الخشب أم الرخام . ونحت التماثيل بنفس اليسر الذي حفر به النقوش البارزة على البرونز والرخام . اتسم فنه بميسم العظمة المهيبة ، وجعلت منه قدرته على التعبير الملحمي وطاقاته الهائلة وعنفه واندفاعه السلف الحقيقي لميكلانجلو .

وكانت أجسام دوناتلو تنطوي على طاقة عنيفة مكبوحة ، وكانت أكثر موضوعاته تدور حول أبطال من الشباب اشتهر عنهم مقاومة البطش والطغيان بمفردهم مثل تمثال « يوحنا المعمدان » (بالمتحف القومي بفلورنسا) و« داوود » الذي ينتصب وحده بخوذته المزينة بالزهور في فناء قصر مديتشي بفلورنسا ، وهو أول تمثال عار طليق الحركة نحت في غرب أوربا منذ العصر الكلاسيكي . كذلك فإن تمثال دوناتلو الشهير باسم « الفارس غاتاميلاتا » Gattamelata أحد قادة جمهورية البندقية هو أول تمثال من البرونز بمثل هذه الضخامة منذ عصر الإمبراطورية الرومانية ، وينتصب بمدينة پادوا . (صورة ٢٢٤)

Dongen, Kees van (arts)
دونغن ، كيز ڤان (١٨٧٧ ـ ١٩٦٨)

مصور هولندي قصد باريس لدراسة الفن

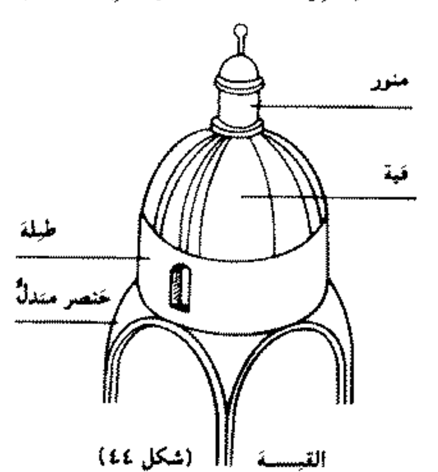
نموذجها لجوامعهم بعد أن أضافوا إليها المآذن التي أحدثت من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية أثرا عجيبا ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئا على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

ولقد برع الفرس أي براعة في إنشاء القباب التي تختلف عن غيرها بمنحنياتها وتنوع تكوينات مناطق الانتقال من المربع إلى الدائرة في تشكيلات مذهلة بتعدد أنواعها وجمال أشكالها ، على حين تهرب الرومان من مواجهة صعوبة الانتقال من المربع إلى الدائرة بأن جعلوا مساقط مبانيهم المقببة إما مثمنة أو مستديرة الشكل . وبالمقارنة بين القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية وبين القبة الساسانية الفارسية ذات الخناصر المعقودة نجد الأولى محدودة الشكل خاضعة للناحية الإنشائية دون تنويع ، على حين تسمح الثانية بالتكوينات الإنشائية المتنوعة الحبلى بالتعبيرات والمعاني الفنية ، فمنها القوي الرصين ، ومنها الرقيق الرهيف ، ومنها الزخرفي المنوّر ، ومنها الغريب العصي على التخيل . (شكل ٤٤)

Dominicans **الدومينيكيون**

dominicains (rel.)

جماعة دينية أسسها القديس دومينيك [دومينيكو] من قشتاله بإسبانيا عام ١٢١٦ . وهذا اللفظ الذي تنسب إليه هذه الجماعة Dominicus معناه « عبد الأحد » . وكانت مهمتها التي اضطلعت بها مقصورة على الوعظ والإرشاد ، وقد صدرت عن هذه الجماعة دراسات لها شأنها في الفلسفة



القبـة (شكل ٤٤)

يستمد اسمه من رقم ١٢ باليونانية dodeka إشارة إلى الاثني عشر نصف بعد التي تكون السلم الموسيقي . ويستخدم هذا المذهب أنصاف الدرجات هذه في ترتيبات نغمية متنافرة ، كما ينبذ المقامات والتآلف الصوتي . ويصوره بعض النقاد المعارضين بقولهم إنه « مجموعة من المركبات الهارمونية الصارخة والصفير الحاد وصرير الآلات النحاسية المسعورة بلا هدنة أو راحة للأذن » . ومن المناصرين لهذا المذهب الفني الموسيقار إيغور سترافنسكي Stravinsky * .

doltish farce **مسرحية هزلية**

farce f. bouffonne (drama)

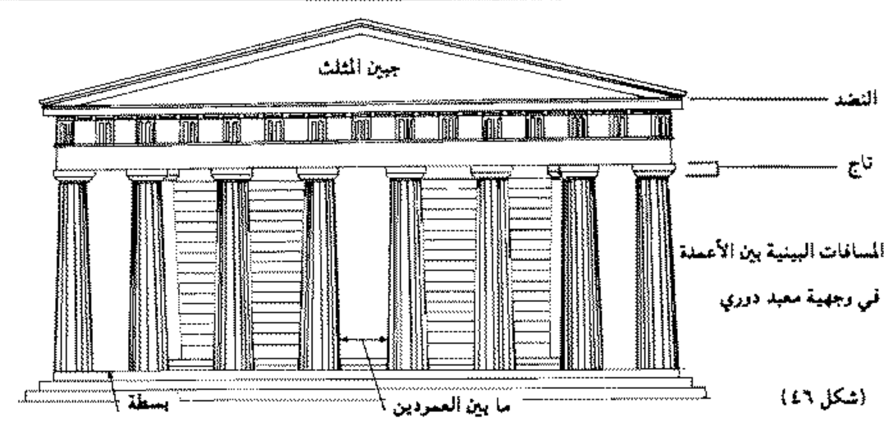
مسرحية مليئة بمشاهد التهريج والإسراف في الهزل حتى يبلغ مبلغ الابتذال بغية استدرار الضحك والترفيه عن الناس دون أن يأبه الممثلون صدقها الناس أم كذبوها .

dome **القبة**

dôme m. (arch.)

سقف كروي الشكل أو شبه كروي أو مخروطي ، وقد يكون مذببا أو بصليا أو مخمسا أو ذا قطع مكافئ يغطي الجزء الأوسط لمبنى أو قاعة . والقبة عادة ذات مسقط أفقي مستدير الشكل وجسم نصف كروي . وتعبر القبة من قديم الزمن عن السماء أو الفلك ، وتستخدم في المباني الدينية أو المباني العامة مثل البانثيون Pantheon * وكنيسة القديس بطرس بروما وضريح تاج محل بالهند .

وحين شاء الفنان المسلم أن يضيف سقفا إلى المسجد جعله في شكل القبة رمزا للسماء ، وأقامها أعلى الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدمها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين . غير أن المعماريين المسلمين باستثناء الأتراك منهم لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة لأعلى squinches * . وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا عمارة البازيليكا البيزنطية مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار فاقتبسوا



(شكل ٤٦)

عِنْدَها ، مُضْفِيًا بذلك مَظْهَر القُوَّة والاسْتِقْرار عِنْدَ هذه المَواضِع الهامَّة في الأَرْكان .

ويتكوَّن العَمود الدُّوريُّ من ثَلاثة أَجْزاءٍ : العُنُق necking * ، ثُم المِرْفقة أو التَّاج المقوَّس echinus * ، والوِسادة أو الجُزْء العُلْويّ مِنَ التَّاجِ abacus * .

(الشكلان ١ ، ٤٦)

Doriphorus **تِمْثالُ حامِلِ الرُّمْح**

Doryphore m. (arts)

تِمْثالٌ بُرونْزيٌّ لِلْمَثَّال پوليكليتس Polykleitos * جَسَّد فيه قانونَهُ المَشْهور للنِّسَبِ canon of Polykleitos * الَّذي يَصِفُهُ پلينيوس Plinius * بقَوْله : « هو فَتًى تَشيعُ فيه مَلامِحُ الرُّجولةِ يُمْسِكُ رُمْحًا ، فيَسْتَمِدُّ مِنْه الفَنَّانون أُصول الفَنِّ وكأَنَّهم يَسْتَمِدُّونها مِنَ القانون » .

ومن واقِع هذا الوَصْف اسْتَطاع المُتَخَصِّصون أَنْ يَنْسُبوا إلى پوليكليتس تِمْثال الدوريفورس الَّذي وَصَلَ إلَيْنا في عَديدٍ مِنَ النُّسَخِ الرُّومانيَّة ، حَيْث نَرى شابًّا عَريضَ المَنْكِبَيْن يَرْتكِز بِثِقْلِه كُلِّه على قَدَمه اليُمْنى بَيْنَما تَراجَعَتْ قَدَمُه اليُسْرى إلى الوَراءِ ، لا يَمَسُّ الأَرْض مِنْها إلَّا أَطْراف الأَصابع ، وَيَحْمِل بِيَدِه اليُسْرى رُمْحًا يَسْنُده على كَتِفِهِ بَيْنَما تَتَدَلَّى ذِراعه الأُخرى إلى جانِبِه (مُتْحَف نابُلي) .

The Dormition (Death) and Assumption of the Virgin *La Dormition et l'Assomption de la Vierge* (rel. & arts)

نِياحةُ العَذْراءِ وصُعُودُ جَسدِها

تُصوِّر هذان الحادِثان في أَغْلب الأَحْيان في

Doric order **العَمُودُ الدُّوريّ**

ordre m. dorique (arch. & arts)

يَتكوَّن العَمودُ الدُّوريُّ مِنْ طَبَلاتٍ رُخاميَّةٍ أُسْطوانيَّةِ الشَّكْلِ بِمَرْكَزِها ثُقوبٌ مُرَبَّعة تَتخلَّلها « خوابير » خَشَبيَّة تَرْبُط بَيْنَ كُلِّ طَبْلَةٍ وَأُخرى ، وَنُحِتَ في سَطْحِ العَمودِ الخارِجيِّ عِشْرُونَ أُخْدودًا flutings * طوليًّا تَمْتَدُّ من أَسْفَلِ العَمود حَتَّى قِمَّته . وتُؤدِّي هذه الأَخاديدُ غَرَضًا مُزْدوجًا ؛ فهي تُلْقي ظِلالًا على بَدَنِ العَمود حَسَبَ اتِّجاهات الضَّوْءِ المُخْتلِفة بما يُوحي باسْتِدارته ، كما تُضْفي طابَعًا جَمَاليًّا بتَوْفيرِ جُملةٍ مِنَ الخُطوط الرَّشيقة المريحة للعَيْن ، تَقود بَصَر المُشاهِد إلى أَعْلى صَوْب مَنْحوتات السَّنْضَد entablature * .

وقد خَرَجتْ هذه الأَعْمدة على الانْتِظام الرِّياضيِّ الخالِص للإفْلات من خِداع البَصَر ، فَنَحْن إذا أَقَمْنا عَمودًا مُستقيمَ الحافَةِ تَمامًا لخُيِّل إلى المُشاهِد أَنَّه مُقَعَّر الوَسَط ، ولذلك صَمَّم المِعْماريُّ بَدَن العَمود مُنْحنيًا مُنْتَفِخَ الوَسَط حتى يَتَجَنَّبَ حُدوث هذه الظَّاهِرة (انظر entasis) كَذلكَ الأَمْر بالنِّسبة للمَبْنى نَفْسه ، فإنَّ مَجْموعة الأَعْمدةِ إذا ما أُقيمَتْ رأْسيَّةً تمامًا خُيِّل إلى المشاهِد أَنَّ المبنى مُنْفرِجٌ مِنْ أَعْلى وهو ما أَلْجأَ المِعْماريَّ إلى إمالَة الأَعْمدة نَحْوَ الدَّاخِل في صُعودِها حتى تَلْتقي بالنَّضَد . كَما لَا يَفوتنا أَنَّه إذا كانَتْ جَميع الأَعْمدة مُتساوِيَةَ القُطْر فإنَّ بَعْضَها الذي يَقَع في الأَطْراف يَبْدو أَقَلَّ سُمْكًا ، ومِنْ ثَمَّ صَوَّب المِعْماريُّ هذا الخِداع البَصَريَّ بزيادة أَقْطار أَعْمِدة الأَطْراف وبتَضْييق المَسافات البَيْنيَّة intercolumnation *

في سِنِّ العِشْرينَ ، وَعَرَضَ أَعْمالَه مع المصوِّرين الوَحْشيِّين Fauves * في عامِ ١٩٠٥ مُبْدِعًا أُسْلوبًا شَديدَ التَّبْسيطِ لمدرسة ما بعدَ الانطباعيَّة Postimpressionism * . وكان لِبَعْضِ أَعْمالِهِ الَّتي اسْتَخْدَم فيها وَسائِلَ غَرِيبةً مِثْل أَحْمَر الشِّفاه في تَصْويرِ پورْتريه لإِحْدى المُمَثِّلاتِ الشَّهيرات وَتَصْويره النِّساء ذَواتِ الأَثْدي النَّاهدة ما أَسْبَغَ على لَوْحاتِه صفةَ « الإثارة » حَتَّى غَدا واحِدًا من المُصَوِّرينَ في المُجْتَمعِ الدُّوليِّ عام ١٩٢٠ ، إذْ كان خَيْرَ مُعَبِّرٍ عَنْ خَوالِجِ تلك الحِقْبة .

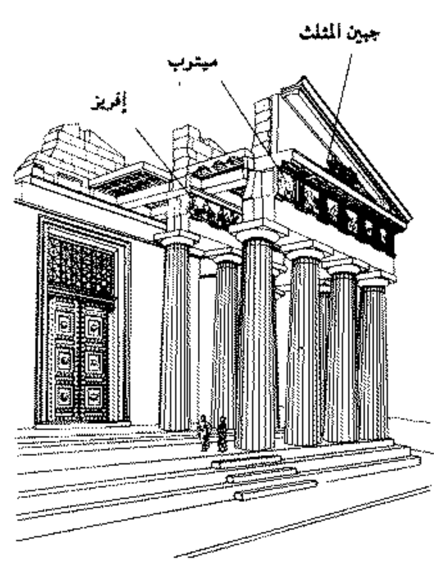
(صورة ٢١٦)

Doric frieze **الإفْريزُ الدُّوريّ**

frise f. dorique (arch. & arts)

يَتكوَّنُ الإفريز في الطِّراز الدُّوريِّ مِن التريغليفات triglyph * وَهِيَ أَلْواحٌ ثُلاثيَّة القَنواتِ تَتَناوَبُ مَعَ الميتوبات metope * وَهِيَ الحَشَوات المَنْحوتة ، ويُسْفِرُ تَناوُب التريغليفات مَعَ مَنْحوتات حَشَوات الميتوبات عَنْ إيقاعٍ بَصَرِيٍّ مُتَّسِقٍ يُؤَكِّدُ المَبْدأَ الكلاسيكيَّ القائِمَ على الموازَنة بَيْنَ النَّقيضَيْن : الوَحْدة مَعَ التَّنَوُّع .

ويَقي الكورْنيش النَّاتِئُ eavelike cornice الإفريزَ مِنْ عَوامِلِ التَّعْرِية وَثَمَّةَ كورْنيش آخرُ يُسَمَّى الكورْنيش المُنْحَدِر raking cornice يَرْتَفِعُ مِنْ كِلا الجانِبَيْن في الواجِهة الرَّئيسيَّة حَتَّى يَبْلُغَ القِمَّة في مُنْتَصَف الواجِهة المُثَلَّثة .



(شكل ٤٥) الإفريز الدوري

صورة واحِدةٍ هي « نِياحة العَذْراء وصُعود جسدها » . ويُقال إنَّه بَعْد صَلْب المَسيح عاشَتْ أُمُّه مَعَ يُوحَنَّا الإنْجيليّ أحد تلاميذ المَسيح ، وإنْ تَخَلَّل ذلك زيارَتها للأماكِنِ المُرْتَبِطة بِحَياةِ ابْنها . وحين بَرِمَتْ بِحَياتِها تَضَرَّعَتْ إلى اللهِ أنْ يُعْفيَها مِنَ الحَياة ، فَزارَها مَلاكٌ لِيُنْبِئَها بِأنَّها بَعْد أيّامٍ ثَلاثة ستَنْتَقِل إلى الفِرْدَوْس حَيْثُ المَسيح في انْتِظارها ، ثُمَّ أَهْداها سَعَفَةَ نَخيلٍ ، أَسْلَمَتْها بِدَوْرِها إلى الرَّسول يُوحَنَّا وَأَوْصَتْه بِحَمْلِها ساعة دَفْنِها . وَطَلَبَتْ مَرْيَم مِنَ المَلاكِ أنْ يَكونَ جَميعُ الرُّسُلِ شاهِدينَ نِياحَتها فَأجابَها إلى مَطْلَبِها وهذا هو السَّبَبُ الذي نَرى مَعَه في صور نياحة العَذْراء كافَّةَ التَّلاميذ حَوْلَ جُثْمانِها ، فَيَقِفُ بُطْرس الرَّسول عِنْد رَأْسِها وَيُوحَنَّا عِنْدَ قَدَمَيْها .

والمَقْصود بالنِّياحة الرُّقود والرَّاحة ، فعِنْدَما غادَرَتْ رُوح العَذْراء جَسَدَها اسْتَقْبَلَها المَسيحُ الَّذي كان يَصْحَبَهُ ثُلَّة مِنَ المَلائِكة بِذراعَيْهِ مُرَحِّبًا ثُمَّ صَعِد بها إلى السَّماء ، وظَلَّ جَسَدُها على الأرْض حتى دَفَنَهُ الرُّسُل في الجِثْمانية ، وهي مكان قريب من بستان جثسيماني بأُورشليم . وبَعْد أيّامٍ ثَلاثة قَرَّر المَسيح أنْ تَعودَ رُوح أُمِّه إلى الاتِّحادِ بِجَسَدِها فأُصْعِدَ بِهِ إلى السماءِ على أجنحة الملائكة .

وتَتَضَمَّنُ قِصَّةُ نياحة العَذْراء سِتَّة مَشاهِدَ تَصْويريَّة : أوَّلها مَشْهَدُ المَلاك وهو يُنَبِّئُها بِمَوْعِدِ تَنَيُّحها وَيُهْديها سَعَفَة النَّخيل ؛ وثانيها وَداع العَذْراء للرُّسُل ، وثالِثُها تَنَيُّح العَذْراء وَصُعود رُوحِها إلى السَّماء ؛ ورابِعُها إيداع جُثْمانِها القَبْرَ ؛ وخامِسُها الدَّفْن ؛ وسَادِسُها صُعود جَسَدِ مَرْيَم مُتَّحِدًا مَعَ رُوحها .

ومن أَشْهَر لَوْحات « نياحة العَذْراء وَصُعودها » لَوْحة المُصَوِّر تتسيانو Titian * المَحْفوظة بكَنيسة سانتا ماريا دي فراري بِمَدينةِ البُنْدُقِيَّة ، وَلَوْحة روبنز Rubens * المَحْفوظة بِمُتْحَف دسلدورف ، وَلَوْحَة هوغو فان در خوز Van der Goes المحفوظة بمتحف الفُنون الجَميلة بِمَدينةِ بروج .

(صورة ٢٢٠)

dourqa'a; durqa'a **الدُّرْقاعة**

durqa'a (arch.)

هي في دور السُّكْنى الإسْلامِيَّة بِمَنزلة صحن مَسْقوف ، تُغَطَّى أَرْضُها بالفُسَيْفِساءِ الرُّخامِيَّة المُنْتَظِمةِ في زَخارِفَ هَنْدَسِيَّةٍ بَديعةٍ وَتَتَوَسَّطُها أحْيانًا نافورةٌ . وَيَنْخَفِض مُسْتوى أرْضِيَّة الدُّرْقاعة بِمِقْدار دَرَجٍ واحِدٍ عَنْ مُسْتوى أرْضِيَّة إيواناتِ الجُلوس . ويُحدِّد هذا الدَّرَج المَكانَ الَّذي يَتَعَيَّنُ فيه عَلى الزَّائِر أنْ يَخْلَعَ نَعْلَيْهِ قَبْلَ أنْ تَطأَ قَدَماه فاخِرَ السَّجاجيدِ وَالبُسُط الَّتي تَكْسو أَرْض الإيوانات . وَيَرْتَفِع سَقْف الدُّرْقاعة عَنْ باقِي سَقْفِ المَنْزِل بِمَنْورٍ مِنَ الخَشَبِ يُحاكي قُبَّة السَّماء . ومَهْمَا بَلَغ ارْتِفاع جُدْران الدُّرْقاعة فإنَّ ارْتِفاع أبْوابِها لَا يَعْدو المَأْلوفَ للإنْسان مِنْ نِسَبٍ . وَيَظْفَر سَقْفُ الدُّرْقاعة في بُيوتِ الأثْرِياء بِمَزيدٍ مِنَ العِناية في زَخْرَفَتِهِ ، إذ تُسْتَخْدَمُ قِطَعٌ دَقيقَةٌ مِنَ الخَشَب تُلْصَق بِأَلْواح مُكَوِّنة صيَغًا زُخْرُفِيَّة تُعْرَف بالرَّقْش أو التَّوْريق المُتَشابِك arabesque * تَتَتابَع فيها الدَّوائِر والمُرَبَّعات والمُعَيَّنات والنُّجوم مُتَداخِل بَعْضها في بَعْضٍ عَنْ طَريقِ التَّعْشيق (صورة ٢٠٦)

dove *colombe f.* (rel. & arts) **الحَمامة**

الرُّوح القُدُس Holy Spirit عند المسيحيِّين ، في هَيْئة (جسميَّة مِثْل) حمامةٍ وقد جاء في إنْجيل [يُوحنَّا ١:٢٩ و ٣٢ــ٣٤] : « وفي الغدِ نَظَر يوحنَّا يَسُوع مُقْبِلا إليه ، فقال هوذا حَمَلُ الله الَّذي يَرفعُ خطيَّة العالم ...» وشهد يوحنَّا قائِلًا : « إنِّي قد رأيتُ الرُّوح نازِلًا مِثْلَ حَمامةٍ من السَّماء فاسْتَقَرَّ عَلَيه . وأنا لَمْ أَكُنْ أعرفه ، لكِنَّ الَّذي أرسلني لأعمد بالماء ذاك قال لي الذي ترى الرّوح نازلًا ومستقِرًّا عليه فهذا هو الذي يعمِّد بالرّوح القدس . » وبهذا المعنى تظهر الحمامة في صور البِشارة ونعمد المسيح The Baptism of Christ * وما إليها .

dragon **تِنِّين**

dragon m. (cul. & arts)

حَيَوانٌ خرافيٌّ غَريبُ الشَّكْلِ مُتَنَوِّعُهُ ، مُجَنَّح كالخُفَّاش ، يَنفُثُ اللَّهَبَ من فَمِه وتنتشر على جسده حراشيف كحَراشيف السَّحالي أو الأفاعي ، وله ذَيْلٌ شائِكٌ . والرَّاجِح أنَّ الاعتِقاد الشائع بوجود التِّنِّين قد نَشَأ بَيْنَ الأقْدَمين دونَ أنْ تَكونَ لَهم مَعْرِفَةٌ بِرَواجِفِ العُصور الغابِرةِ المُنْقَرِضَةِ الهائلةِ الأحْجام وَالغريبة الأشْكال .

وقد دخل لَفْظ dragon إلى اللاتينيَّة ومنها إلى الفَرَنْسيَّة اشتِقاقًا من كلمة drakon اليونانية التي تُشير إلى حدَّة البصر ، واستُخدم في الإنجليزية لفظُ fire drake بمعنى التِّنِّين النَّاريّ المُشتَقّ من الكلمة الأنجلوسكسونيَّة draca . واستُخدِمت كلمة drakon اليونانيَّة للدَّلالة على التِّنِّين والأفعى ، ومن هنا جاء الخلط بينهما .

وقد عُرِف التِّنِّين بِوَصْفِهِ رَمْزًا للشَّرّ في أقاليم الشَّرْق الأدْنى مِثْل كلدانيا وأشور وفينيقيا وَبِدَرَجةٍ أقَلّ في مِصْرَ حَيْثُ الأفاعي الضَّخْمةُ القاتِلةُ ، ثُمَّ انتقلت هذه الصفة وصارَتْ لاصِقةً به بِشَكْلٍ أشَدّ في أوربَّا . وأصبح التِّنِّينُ في الفَنِّ المسيحيّ رَمْزًا للخطيئةِ والوثنيَّة ، ومن هنا كان تَصويرهُ دائمًا مُتهاوِيًا تَحْتَ أقدام القِدِّيسين والشُّهداء ، كما كان ذَبْحه بَعْدَ تتويجًا لِمآثِر الأبْطالِ بوَصْفِهِ قوَّةً شرِّيرةً أنانيةً جشِعةً .

وَبِصفة عامَّةٍ تختلف أوْصافُ التِّنِّين بِاخْتِلافِ البِقاعِ وَالثَّقافاتِ ، فَعَلى حينَ كانَ للتِّنِّين الكِلْدانيّ Chaldaean « تيامات » Tíamat سيفان أربع وجسدٌ مُحَرْشَف وَجناحانِ ، كان التِّنِّينُ المصريُّ « أبوفيس » Apophis أفعوانًا رهيبًا قَريبَ الشَّبَهِ من الدّراكون الإغريقيّ . وعُرِفَ التِّنِّينُ الفارسيُّ بِالحَوافر المَشْقوقة ، أما تنينُ رُؤْيا يُوحَنَّا اللّاهوتيّ فهو على غِرارِ الهيدرا اليونانيَّة hydra : « تِنِّينٌ عَظيمٌ أحْمَرُ له سَبْعة رُؤوس وَعَشْرة قُرونٍ وعلى رُؤوسِهِ سَبْعة تيجانٍ وَذَنَبه يَجُرُّ ثُلْثَ نُجوم السَّماء » .

وقد اسْتُخْدِمَتْ مُنْذُ عَهْدٍ مبكِّرٍ شِعارًا للحُروب سِماتُ التَّنانين بِوَصْفِها مَخْلوقات حامية تَبْعَثُ الرُّعْبَ في قُلوبِ الأعداء وتُتيحُ أشْكالُها مَجالًا خِصْبًا للإبْداعاتِ الزُّخْرفيَّة ، فَتُحَدِّثُنا الإلياذة Iliad * عن دِرْعِ أغاممنون

وقد نُقِشَ عَلَيْهِ إلى جِوارِ رَأْسِ الغورغونه Gorgon * أُفْعوان ذو رُؤوس ثلاثة ، وَكذا رَسَمَ المُحاربونَ الإسكندنافيُّون التَّنانينَ على دُروعِهم وَنَحَتوا رُؤوسَها على مُقَدَّماتِ سُفُنِهم إرهابًا لِخُصومِهم . كذلك استعارَ الرُّومان من أَهْلِ داسيا [رومانيا] بعد غَزْوِها خِلالَ عَهْدِ الإمبراطور تراجان رَمْزَ التِّنّينِ الَّذي أَصْبَحَ لواءَ الكتيبة مِثْلَما كان النَّسْرُ لواء الفيلق . وفي عهد الأباطرة البيزنطيين اللاحقين ارتفع نقش التنين الأرجواني على الرّاية الّتي تتقدَّمُ طُقوسَ الاحتفالات الإمبراطوريَّة ، كما وَجَدَ التِّنّينُ طريقَهُ إلى إنجلترا قبل الغَزْو النُّورمانديِّ وَسْطَ شارات المَلَكيَّة أثناءَ المعارك .

أما في الشَّرْقِ الأقصى فَقَدْ مُنِحَ التِّنّينُ صِفاتٍ مُغايرةً تَرْقى به إلى مَخْلوقٍ يَتَّسِمُ بالخير والرَّحمة ، فهو في الصِّين الرَّمْزُ القوميُّ وَشِعارُ الأُسْرةِ المالكةِ حتى سُمِّيَ عَرْشُهم بِعَرْشِ التِّنين . وَيُمْكِنُ تَمْييزُ التِّنّين الإمبراطوريِّ في الفَنِّ الصِّينيِّ بِمَخالبِهِ الخَمْسة عَلى حين أنَّ التِّنّين العادي ذو مَخالبَ أَرْبعة . وَيُعْرَف التِّنّينُ اليابانيُّ باسْم « تاتسو » tatsu وَهوَ ذو مَخالبَ ثلاثة فَقَط ، ويتميزُ بِقُدْرَتِهِ على تَغْيير حَجْمِهِ حَسَبَ هواه إلى دَرَجةِ أن يستخفيَ معها عن العيون . وكلا التِّنّينَيْنِ الصِّينيّ واليابانيّ دون أَجْنِحةٍ على الرَّغْمِ من أنّهما يُعَدّان من قُوى الفَضاءِ ، وَتَرْقى العقيدةُ الطّاويَّة Taoism * بالتِّنّين إلى مَرْتَبةِ قُوى الطَّبيعة المُؤَلَّهة .

drama الدّراما ، المَسْرَحيَّة

drame m.; théâtre m. (drama)

اِزْدَهَرَت الدّراما خِلالَ تاريخها الطَّويل مَرّاتٍ ثلاثًا وَلِمُدَّة جِدُّ قَصيرة . أَوَّلُها فَتْرة الازدهار الأوَّل في اليونان القَديمة بإقليم أتيكا Attica خِلالَ القرن الخامس ق.م والثّانية خِلالَ عَصْر النَّهْضة أثناء فَتْرة التَّحوُّل الثّقافيّ بَيْنَ العُصورِ الوُسْطى المَسيحيَّة وَالعَصْر الحَديث . وقد واكَبَتْ هذه الحَرَكةُ حَرَكةَ الازدهار السِّياسيّ بفلورنسا والتّطور الفنّي بفيرارا Ferrara والبُنْدُقيَّة (١٤٧٥ — ١٦٠٠) ، كما عاصَرَت العَصْرَ الإليزابيثي Elizabethan * في إنجلترا (١٥٣٣ — ١٦٠٣) ، وعصر لويس الرّابع عشر بفرنسا (١٦٣٨ — ١٧١٥) ، والعصر الذّهبيّ الإسبانيّ خِلالَ حُكْم فيليب الثّاني (١٥٥٦ — ١٥٩٨) وَخُلَفائه المُباشِرين . أمّا الفترة الثّالثة لازدهار الدّراما فهِيَ عَصْرُ إبسن Ibsen * (١٨٢٨ — ١٩٠٦) الّتي امْتَدَّتْ جُذورُها إلى عَهْدِ الإمْبراطوريَّة الفَرَنْسيَّة الثّانية بِفَرَنْسا وإلى القَلَقِ الفِكْريِّ والاجْتِماعيِّ المُرْتَبِط بالأفْكار الثَّوْريَّة لشوبنهاور Schopenhauer وداروِن Darwin وكارل ماركس Marx .

dramatic (soprano, tenor, etc.) دِراميّ

(soprano, ténor, etc.) dramatique (mus.)

تَدُلُّ على الصَّوْت القَوِيِّ للسُّوبْرانو أو التِّينور وَغَيْرِهما ، كما تَدُلُّ على أُسْلوب غِنائيٍّ يَتَّفِقُ والأدْوارَ الأوبراليَّةَ الَّتي يَتَجَلَّى فيها الصِّراعُ بَيْنَ الخَيْرِ والشَّرِّ الَّذي يَقْتَضي تَلْوينًا صَوْتيًّا يُبْرِزُ العُنْصُرَ الدّراميَّ .

dramaturge مُؤَلِّف المَسْرَحيَّة

(Gk.: **dramatourgos**) *dramaturge m.* (drama)

مَنْ لَهُ خِبْرةٌ بِتأليف المَسْرَحيّات وَبِقَوانين التَّمْثيل وَتَرْكيبِ الفُصولِ وما يَتَّصِلُ بالمَسْرَحِ عامَّةً .

dramaturgy العِلْمُ المَسْرَحيّ

dramaturgie f. (drama)

هو الخِبْرة بِشُؤونِ المَسْرَح تأليفًا وإخراجًا وَكُلِّ ما لَهُ بِهِ صِلَةٌ .

draperie mouillée (Fr.) الثَّوْبُ الواشي

الثَّوْب الَّذي بَلَّلَهُ الماءُ فَلَصِقَ بالجِسْمِ لِيَنُمَّ عَمّا تَحْتَهُ وَيُبْرِزَ تَفاصيلَهُ .

(صورة ١٩٩)

drawing فَنُّ الرَّسْم

dessin m. (arts)

هو فَنُّ تَمْثيلِ الأَشْكالِ المَرْئيَّةِ أو المُتَخَيَّلةِ بالخُطوطِ المُنَفَّذة بأدواتٍ عِدَّة كالطَّباشيرِ والقَلَمِ والرِّيشةِ والفُرْشاةِ أو بِسِنِّ الإبرة والمِكْشَط فَوْقَ أَسْطُح. يَجْري الاسْتِنْساخُ عَلَيْها بِشَتّى وَسائِلِ المَرْسوماتِ المَطْبوعةِ graphic arts * مِثْلِ الرَّسْمِ على الحَجَرِ أو الحَفْرِ على الخَشَبِ أو المَعْدِنِ . وَيَهْدِفُ فَنُّ الرَّسْمِ إلى شَيْئَيْنِ أساسيَّيْنِ :

١. التَّمْهيدُ لِخَلْقِ عَمَلٍ فَنِّيٍّ كَصُورةٍ أو فريسكو أو مَنْحوتة . وقد ترك كِبارُ أساتذة الفنِّ الأوربيِّ على مرِّ التّاريخِ ثَروةً ضَخْمةً من دِراساتٍ دقيقةٍ لِتَكْويناتِهم الفنِّيَّةِ وَشُخوصِهم وللأرْدية والثِّيابِ إلى غَيْرِ ذلك من التَّفاصيلِ الَّتي كانت كالمُسَوَّداتِ الَّتي تَسْبِقُ أعْمالَهُم الحقيقيَّة ، كما أنَّ هذه الدِّراساتِ المُرْشِدةَ بالغةُ الضَّرورةِ لاسيَّما عِنْدَ تَصْويرِ الفريسكو حَيْثُ يَنْبغي أن يتخيَّلَ الفنَّانُ العَمَلَ كامِلًا بِرُمَّتِهِ قَبْلَ الشُّروعِ فيه ، وَحَيْثُ يكونُ هُناكَ في العادة عددٌ كبيرٌ من التَّلاميذ والمعاونين يَتَّبِعونَ تَعْليماتِ الأستاذِ المَرْسومة .

٢. إنجازٌ فنِّيٌّ قائمٌ بِذاتِهِ ، وَتُعَدُّ رُسومُ الألوانِ المائيَّةِ مِثالًا على ذلك . وما أكثر ما أعدَّ كِبارُ الأساتذةِ رُسومًا تامّةً كَيْ يَعْرِضوا على رُعاتِهم ما ستكون عليه الصُّورةُ النِّهائيَّة . كما أن طَبيعةَ الرُّسوم نفسها تجعلُها شديدةَ المناسبَةِ لِبَعْضِ أنْواعِ الأعْمالِ الفنِّيَّةِ الَّتي تُعَدُّ هَدَفًا قائِمًا بذاتِهِ مثل الطُّوبوغرافيا topography والكاريكاتير . وإلى جانب ذلك يُعدُّ الفنانون جميعًا الرَّسمَ تمرينًا شَخصيًّا وَوَسيلةَ تَعْبيرٍ ذاتيَّة بالغةَ الألْفة .

drawing room comedy مَلْهاةُ الصّالُون

comédie f. de salon (drama)

مَلْهاةٌ تَقَعُ أَحْداثُها بَيْنَ أَفْرادِ البيئاتِ النَّبيلةِ في قاعَةٍ مِنْ قاعاتِ الاسْتِقْبالِ بِقَصْرٍ مِنَ القُصورِ ، وَيَكونُ الحِوارُ فيها بِعِباراتٍ أَنيقةٍ مُهَذَّبَةٍ مَصْقولةٍ لا تَخْلو مِنَ الدُّعابةِ اللَّطيفةِ .

dream fantasies خيالاتُ الأَحْلام

fantaisies f. oniriques (arts)

يُطْلَقُ على التَّعْبيريَّة expressionism * عندما تَنْتَقِلُ إلى عالمِ الأحْلامِ الاستبطاني introspective الزاخر بتداعي المعاني اسم « خيالات الأحلام » ، وهي التَّسْمِيةُ الَّتي تُعْزى إلى مُبْدِعِها جيورجيو ده كيريكو Giorgio de Chirico ، الذي وصفها بقوله :

بِمُتْحَف دِلْ أُوبرا دِلْ دُومُو بسيينا .
(صورة ٢١٠)

Dürer, Albrecht (arts) **دورر ، ألبرخت**
(١٤٧١ — ١٥٢٨)

فنانٌ ألمانيٌّ غريبُ الأطوارِ ولم يَكُنْ مُتديِّنًا كغيره ، وَلَعَلَّ مَرَدَّ ذلك إلى ما يُعْزى إلى شِدَّةِ نَرْجسيَّتِه وإعجابِه الشَّديد بِنَفْسِهِ الَّذي انعكَس على بُورْتريهاتِهِ الذَّاتيَّة . وكانَت عَبْقَريَّةُ دورر خطيَّةً linear * تَشْهَدُ على ذلك رُسومُه التي ضارعَ بها رُسومَ ليوناردو Leonardo * الَّذي كان يَشْتَرِكُ معه في صِفاتٍ عدَّةٍ منها شَغَفُه الشَّديدُ بالمَعْرفةِ وإن لَم يَصِلْ به الفُضولُ العِلميُّ إلى الوقوفِ على ماهيَّةِ الأشياءِ وكيف تَعمَلُ مثلَ ليوناردو . وكانَ دورر يقبِضُ بِيَدٍ من حَديدٍ على عالَمِ الظَّواهِرِ مع قدرةٍ خِصْبَةٍ على الابْتِكار ، وبِمرورِ الوَقْتِ أصبح أُستاذًا لا يُبارَى في تَقنياتِ عصرِهِ وَلا سيما تقنة « المَنْظُور » الَّتي لم يَسْتَخْدِمْها حيلةً عقلانيَّةً مثل المصوِّرين الفلورنْسيِّينَ الأوائلِ فَحَسْبُ ، وإنَّما استخدمها أيضًا لزيادة الحسِّ بالواقِعِ .

وكان دورر مُؤْمِنًا بأن الجَسَدَ الكلاسيكيَّ العاريَ يَنْطوي على سرٍّ غامِضٍ يَحْتَفِظُ به الفَنَّانونَ الإيطاليُّونَ كي يَبُزُّوا بأعمالِهِم أعمالَ زملائِهِمِ الألمان ، ومن ثَمَّ عَقَدَ العَزْمَ على اكتشافِ هذا السِّرِّ وَشَرَعَ في تَحْليلٍ هَنْدَسيٍّ للجِسْمِ استَغْرَقَ كلَّ حياتِهِ . ومن بَيْنِ أَعْمالِهِ الشَّهيرةِ لَوْحَةُ « تَقْديمُ المَجوسِ الهَدايا لِلْمَسيحِ الطِّفْل » (مُتْحَف دِرِسْدن) و« العَذْراء والطِّفْل » (مُتْحَف دِرِسْدن) و« الصَّبيّ يَسوع بَيْنَ أَيْدي الكَتَبَة والفَرِّيسيِّين »(مُتْحَف دِرِسْدن) وبورتريهاته الذَّاتيَّة بِمُتْحَفَي اللوفْر ودِرِسْدن . (صورة ٢٠٧)

duet (It.: **duetto**) *duo m.* (mus.) **ثُنائي**

اجْتِماع اثْنَيْن مِنَ العازِفِينَ أو مُغَنٍّ وَمُصاحِبٍ كما هي الحالُ في الثُّنائيِّ الغِنائيِّ ، أو هُوَ عَمَلٌ مُوسيقيٌّ يُؤَدَّى على آلتَيْ بيانو أو يُؤَدِّيه عازِفانِ على بيانو واحِدٍ .

Dufy, Raoul (arts) **دُوفِي ، راؤول**
(١٨٧٧ — ١٩٥٣)

مُصَوِّرٌ فَرَنْسيٌّ ذاعَ صِيتُهُ لأُسْلوبِهِ الطَّريف

ما نُشاهِدُها مَرْسومةً في حَواشِي مَخْطُوطاتِ العُصور الوُسْطى .

dualism **ثُنائِيَّةٌ ، ثَنَوِيَّةٌ**
dualisme m. (rel. & cul.)

١. مَذْهَبٌ فَلْسَفيٌّ يُفَسِّرُ الكَوْنَ بِمَبْدَأَيْن مُسْتَقِلَّيْنِ كالعَقْلِ والمادَّةِ ، والوُجود والعَدَم .
٢. مَذْهَبٌ لاهوتيٌّ يَقولُ بأنَّ الكَوْنَ خاضِعٌ لِمَبْدَأَيْنِ مُتعارِضَيْنِ أَحَدُهما خَيْرٌ والآخَرُ شَرٌّ كالعَقيدة الزَّرْدَشْتيَّة .

Duccio di Buoninsegna **دوتْشيُو دي بُوِنِنْسِنْيا (١٢٥٥ — ١٣١٩)**

كان التَّصْويرُ فَنًّا مُزْدَهِرًا قُرْبَ نِهايةِ القَرن ١٣ بين أَسْوارِ مدينةِ سيينا السَّاحرةِ ، وكانت الزَّهْرةُ الأُولى الَّتي انبثقَتْ منها كُلُّ بذورِ فَنِّ سيينا الشَّهيرِ هي الفَنَّان الخالدُ دوتشيو دي بونِنسنيا الَّذي تَوَفَّرَتْ فيه كُلُّ ما كانت تَتطلَّبه العصورُ الوُسْطى في المُصَوِّرينَ ، وهو أن يُعيدَ الفَنَّانُ كِتابَةَ قِصَصِ المَسيحِ المُخلِّص والعذراءِ البَتولِ من خِلالِ الكِتابةِ التَّصويريَّة pictography * أي الرَّسْمِ عن طَريقِ مُصْطَلَحاتٍ مُتَواضَعٍ عليها شَديدة الإحْكامِ بحَيْثُ يَفْهَمُها المشاهِدُ مهما بلَغَتْ دَرَجةُ أُمِّيَّتِهِ . وكانت هذه الكتابةُ التَّصويريَّةُ تَشُدُّ النَّاسَ بما أَضْفَى عليها الفَنَّانونَ من أَلَقِ التَّذْهيبِ . ولم يَكْتَفِ دوتشيو بإنجازِ هذِهِ الكتاباتِ التَّصويريَّة في أَبْهى حُلَّةٍ جَماليَّةٍ بل زاد فأَسْبَغَ على ما يصوِّره من قِصَصٍ كلَّ ما كانَ يَسْتَشْعِرُه من قِيَمٍ ، ومن ثَمَّ ارتَقى بِجُمْهورِ مُشاهِدي أَعْمالِهِ إلى مُسْتوى إدراكِه هو ؛ فقد كان يَمْلِكُ قُدْرةً غَيْرَ مَحْدودةٍ على التَّصوير الإيضاحيِّ المُسْهَبِ illustration * ، أي نَقْلِ الحقيقةِ المرئيَّةِ إلى عَيْنِ المُشاهِدِ من خِلالِ ذَوْقِهِ وَمُخَيِّلَتِه وَعَبْرَ بَراعَتِهِ التَّعبيريَّة وأمانَتِهِ في التَّفْسيرِ وَعُمْقِ مَشاعِرِهِ وَجَلالِ الفِكرةِ المَنْشودةِ ، فَضْلًا عن قُدْرةٍ متميِّزةٍ على تَمْثيلِ الشَّكْلِ والتعبير عن الحَرَكةِ وَتَرْتيبِ الشُّخوصِ وَتَنْسيقِ المَجْموعاتِ . ومن أَشْهَرِ أَعْمالِهِ لَوْحة « المايستا Maesta * » ولوحة « تجربة المسيح » و« خيانة يهوذا » ، وَجَميعُها مَحْفوظٌ

« لكلِّ شيءٍ مظهران : المظهر المتداوَل الذي نَراهُ دائمًا ، والمَظْهرُ الوهميُّ أو الميتافيزيقيُّ الَّذي لا يستطيعُ أن يراه إلا قِلَّةٌ نادرةٌ في لَحَظاتِ الاسْتِبْصار ، والقُدْرة على رُؤْيةِ كُلِّ ما هو واقعٌ وَرَاءَ نِطاقِ البَصَر » . وَيُدلِّلُ على ذلك بأنه في زيارتِهِ لِقَصْرِ فِرْساي قد لاحَظَ أن كُلَّ رُكْنٍ من أَرْكانِ القَصْرِ وَكُلَّ عَمودٍ وَكُلَّ نافِذَةٍ تَسْتَحْوِذُ على رُوحٍ من العَصِيِّ إدراكُ حَقيقَتِها . وعندها فَطِنَ إلى السِّرِّ الَّذي يَحفز النَّاسَ على خَلْقِ أشكالٍ غريبةٍ ، ومن ثَمَّ عَزَمَ على أن يُحطِّم السُّدودَ بَيْنَ الطُّفولةِ وَالصِّبا ، وَبَيْنَ النَّوْمِ واليَقَظَة ، وَبَيْنَ ما هو قابِلٌ للتَّصْديقِ وما هو عَصِيٌّ على التَّصْديق ، وَبَيْنَ ما هو مَنْطِقيٌّ وما هوَ غَيْرُ مَنطقيٍّ ، وما هو خياليٌّ وما هو مَأْلوفٌ ، فاحتشدت صُوَرُهُ بالسَّاعاتِ الشَّمسيَّةِ وَهيَ تَمدُّ ظِلالَها الطَّويلة ، وبالأَطْلالِ القديمةِ بجوارِ المباني العَصْريَّةِ وَالميادينِ الفَسيحةِ الَّتي لا تَشْغَلُها سِوى تماثيلَ غريبةِ الشَّكْلِ .

وَتَلْقَى تلك الأماكنُ الفسيحةُ المهجورةُ الموحِشةُ في لَوْحاتِ كيريكو نظيرَها الرَّائعَ في قصَّة « الموت في مدينة البندقيَّة » ١٩١٣ للأديبِ الكبير توماس مان Thomas Mann وفي القصيد السِّيمفونيّ « أُنشودَة الأرض » (١٩١١) للموسيقار غوستاف مالر Gustav * Mahler ، ففي كِلَيْهِما نَلْمِسُ نَفْسَ مُحاولةِ التَّأْليفِ بين عناصِرِ الزمن المتناقضة ونفس التجاور بين العناصر العاديةِ التَّافهة وتلك الخياليَّة الغريبة ، ونفسَ الغنائيَّةِ الضَّجرة الحزينة ، ونفس التَّوْق إلى ما لا يُنال .

وفيما بعد أُطْلِقَ على كُلٍّ من كيريكو ومارك شاغال Chagall * — الذي كان يزاوِلُ التَّصْويرَ وَقْتَذاكَ في باريس بنَفْسِ رُوحِ « خيالاتِ الأحلام » — نَبِيَّا السُّورياليَّة Surrealism * الَّتي لم تَكْتَمِلْ لها مُقَوِّماتُ الحركةِ الفنيَّةِ إلَّا في عامِ ١٩٢٤ .
(صورة ١٦٣)

drôleries **رُسومٌ هَزْلِيَّة**
drôleries f. (arts)

رُسومٌ مُتخيَّلة بالقَلَم تُثيرُ الضَّحِكَ ، كثيرًا

لديبوسي Debussy * . وفي سَبيلِ تَحقيقِ مَذهبِها قامَتْ إيزادورا بزيارةِ المَتاحِفِ لِدراسةِ أُصولِ الرَّقصِ الإغريقيِّ مِنْ تأمُّلِ رُسومِ الأواني الخزفيَّةِ ولَوْحاتِ النَّقشِ البارزِ . ولقد كانَ للرَّقصِ الإغريقيِّ أثرٌ عَميقٌ في تَصْميمِ الكثيرِ مِنَ الأعمالِ الرّاقصةِ الّتي قدَّمتْها إيزادورا على أنغامِ العَديدِ من المُؤلَّفاتِ الموسيقيّةِ الّتي كُتبتْ أصْلًا للأوركستر .

وقد عرَّف ليفنسون الرَّقصَ الحَديثَ بِنُزوعِهِ نَحْوَ التَّعبيرِ عن الانفعالِ الّذي يَلْعَبُ دَوْرًا أساسيًّا في تَحْديدِ الحَرَكةِ الّتي قد تكونُ تِلقائيَّةً عِنْدَ بَعْضِ الرّاقصين ومُصْطَنَعةً عِنْدَ البَعْضِ الآخرِ ، وهَكَذا إمَّا أن تكونَ حَرَكةُ الرّاقِصِ صادِقةً مُقْنِعةً أوْ تكونَ مُجَرَّدَ التِواءٍ باهِتٍ أو انعطافٍ ساذجٍ . واتَّهمَ بَعْضُ النُّقادِ إيزادورا دنْكان بانْحِصارِ مَقْدِرتِها في مُحاولةِ تمرينِ الجَسَدِ على إتقانِ التَّعبيرِ عن الرَّوائعِ الموسيقيَّةِ ، بَلْ وَبِرتابَةِ الوَضْعاتِ والخُطُواتِ الّتي كانت تَسْتَخْدِمُها ، وإن بَرعَتْ في إثارةِ مَشاعِرِ المُشاهِدينَ . وهكذا جَرَّدَها هذا البَعْضُ من السَّعْيِ الجادِّ إلى الارْتِقاءِ بِفَنِّ الرَّقْصِ ومن تقديمِ ما يُمْكِنُ أن يُعَدَّ إضافةً قَيِّمةً لَهُ . وَيَتَّخِذُ هذا الفَريقُ في النِّهايةِ من عَجْزِها عن هَدْمِ المَدْرسةِ الأكاديميَّةِ للرَّقْصِ دَليلًا على حَيَوِيَّةِ هذه المَدْرَسةِ وَقُدْرَتِها على البَقاءِ .

Duomo Cathedral in Siena **كاتِدْرائيَّةُ الدومو بِسيينا** *Cathédrale f. du Duomo à Sienne* (arch.)

شُيِّدَتْ فَوْقَ أعلى بُقْعةٍ بِمَدينةِ سيينا ورُخِّمَتْ واجِهتاها الجانِبيّتان وَبُرجُ ناقوسِها بِشرائطَ من الرُّخامِ الأبيضِ والأسودِ كأنّها تعكسُ مئاتِ المرات عَلَمَ سيينا المكوَّنَ من اللونَيْنِ الأبيضِ والأسودِ . وهي كَنيسةٌ شامِخةٌ شَديدةُ الثَّراءِ تُعدُّ بلا نِزاعٍ أجْمَلَ كاتِدْرائيَّةٍ في إيطاليا ، وَتَجْمَعُ بينَ الطرازَيْنِ الرّومانِسْكي Romanesque * والقوطيّ Gothic * نَتيجةَ طُولِ الفَتْرةِ الّتي اسْتَغْرَقَها بِناؤُها (١٢٦٠ — ١٥٥١) ، فنجد الطِّرازَيْنِ في بَعْضِ أجْزائهما يَنْدَمِجانِ في تزاوج

تَمُّوز . وَلَمْ تَكَدْ عِشْتار تَدْخُلُ على أُخْتِها حَتّى حَرَّكَتِ الغيرةُ في قَلْبِها ، إذ كانتْ عشتار ذاتَ جَمالٍ فاتِنٍ ، فأمَرَتِ الأُختُ حُرّاسَها بأنْ ينزعوا عن عشتار ثِيابَها وحُلِيَّها حتى تَبْدو عارِيةً كما تَقْضي بذَلِكَ سُنَنُ الجَحيمِ . ولم تَسْتَجِبْ إيرشكيغال لاسْتِرحامِ أُختِها عشتار وأمَرَتْ بِسَجْنِها في قَصْرِها وسَلَّطَتْ عَلَيْها أمْراضًا سِتّينَ تَعُمُّ جَسَدَها كُلَّه فلا تعودُ لَها قُوَّتُها ولا تعود لها جَمالُها .

وتمضي الأُسْطورة تَقول إنَّه حينَ غابَتْ عِشْتار عَنْ ظَهْرِ الأرْضِ ، غابَ عَنْها الحُبُّ فَلَمْ يَعُدْ رَجُلٌ يَميلُ إلى امْرَأةٍ واسْتَوْحَشَ الذَّكَرُ مِنْ أُنثاه ، وتوقَّفَ النَّباتُ عن أن تُلَقِّحَ ذُكْرانُه إناثَه ، وَجَمَدَتِ الحَياةُ على الأرْضِ ،

فإذا البَشَرُ إلى انْقِراضٍ ، وإذا الحَيَوانُ إلى فَناءٍ ، وإذا الشَّبابُ إلى ضُمورٍ وانْزِواءٍ ، وإذا الآلهةُ وَجِلةٌ حِينَ تَرى أنَّ قَرابينَ البَشَرِ إلَيْها تَقِلُّ يَوْمًا بَعْدَ يَوْمٍ . وَهُنا هَبَّتِ الآلِهةُ تَأْمُرُ إيرشكيغال بأنْ تُعيدَ عِشْتار إلى الأرْضِ ، ولكِنَّ عِشْتار لَمْ تَطِبْ نَفْسًا بهذا إلّا إذا عادَ مَعَها زَوْجُها تَمُّوز ، فَعادَا مَعًا إلى الأرْضِ في أبْهى زينَتِهِما . وبِعَوْدَتِهما إلى الأرْضِ عادَتْ إلَيْها الحَياةُ ، فَعادَ الزَّرْعُ غَضًّا مُونِعًا وأنِسَ كُلُّ أليفٍ بأليفِه وأشْرَقَتِ الأرْضُ بِنورِ الرَّبيعِ .

Duncan, Isadora (blt.) **دنْكان ، إيزادورا** (١٨٧٨ — ١٩٢٧)

تَرْتَكِزُ مَذْهَبُ إيزادورا دنْكان في الباليه عَلى دَعائمَ ثلاثٍ : إيمانها بضَرورةِ تَحْريرِ الباليه من كُلِّ ما يَتَّصِلُ بالوَضْعاتِ التَّقْليديَّةِ أو المُصْطَنَعةِ ، واسْتِخْدامِ الجِسْمِ في التَّعْبيرِ عَن رَوائعِ الأعمالِ المُوسيقيَّةِ وتَفْسيرِها تَفْسيرًا مَنْظورًا ، وعَدَمِ الالْتِزامِ بالصِّيَغِ المُتَواتِرةِ من تَكْويناتٍ أو تَرْكيباتٍ تَشْكيليَّة ، وذَلِكَ بالاعْتِمادِ على تِلْقائيَّةِ الابْتِكارِ والإبداعِ المُرْتَجَلِ . ومن المُرَجَّحِ أنَّ فوكين Fokine * قد احْتَذى حَذْوَ « المَذْهَبِ التَّعبيريِّ » الّذي انتصرَتْ لَهُ إيزادورا دنكان ، وَتَجَلّى هذا التَّأثُّرُ في تَصْميمِهِ لِرَقَصاتِ باليه « دافنيس وكلويه » Daphnis et Cloé

المُشكَّلِ مِن مَزيجٍ من التَّلْوينِ والتَّخْطيطِ ، ناثرًا شخوصَهُ فَوْقَ المُسَطَّحاتِ المُلَوَّنةِ على هَيْئةِ خُطوطٍ جَذْلى في انْطِلاقاتِها العَجْلى . دَرَسَ الفَنَّ بِمَدْرَسةِ الفُنونِ الجَميلةِ بباريس ، واجْتَذَبَتْه ألوانُ المَدْرَسةِ الوَحْشيَّةِ Fauves * الّتي أُعجِبَ بِها خاصة في لَوْحةِ « التَّرَف والهُدوء والحِسّيَّة » Luxe, calme et volupté لماتيس Matisse * .

وقد تأثَّرَ في أعْمالِهِ المُبَكِّرةِ بسيزان Cézanne إلى أن انْتَهى عام ١٩١٢ إلى انْتِهاجِ أُسْلوبِهِ الخاصِّ به والمُتَميِّزِ بالخِفَّةِ والعَجَلةِ سَواءً في صُوَرِهِ الزَّيتيَّةِ أو بالألوانِ المائيَّة . واشْتُهِرَ دوفي بِتَصْويرِ مَشاهِدِ سِباقِ الزَّوارِقِ واللِّقاءاتِ في مِضْمارِ سِباقِ الخَيْلِ وما يَدورُ داخِلَ المَسارِحِ . وَمُنْذُ عام ١٩١١ قَدَّمَ الكَثيرَ مِنَ الرُّسومِ الزُّخْرُفيَّةِ للنَّسيجاتِ المُرَسَّمةِ والحَريرِ المَطْبوعِ .
(صورة ٢٠٨)

Dumuzi (Tammuz) and Ishtar **تَمُّوز وَعِشْتار** *Dumuzi (Tammuz) et Ishtar* (myth.)

كما خَصَّ ساكِنو ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ آلِهةً كِبارًا بِقَبْضَتِهم على زِمامِ الكَوْنِ ، خَصُّوا آلهةً آخرين دُونَهم بالتَّصرُّفِ في ظَواهِرِ الكَوْنِ وأعْطَوْهم مِنَ التَّقْديسِ ما أعْطَوْا كِبارَ الآلِهةِ وَجَعَلوا مِنْهُم جميعًا وَحْدةً مُقَدَّسةً على اخْتِلافِ دَرَجاتِهِمْ . وكانَ للبابليّين أيّامٌ للآلهة يُقَدِّسونَها وَيَحْتَفِلونَ فيها أخصُّها يَوْمُ بَعْثِها ويَوْمُ مَماتِها . مِنْ ذلك ما كانَ مِنْهُمْ مَعَ الإلهِ تَمُّوز ، فَلَقَدْ كانوا يَوْمَ ذِكْرى مَماتِهِ يُرَوْنَ مُوَلْوِلينَ باكينَ ، كما كانوا يَوْمَ بَعْثِه يُرَوْنَ فَرِحينَ .

وتَقولُ الأُسْطورةُ إنَّ تَمُّوز كانَ راعِيَ غَنَمٍ ، وأنَّهُ كانَ يَوْمًا يُسَرِّحُ غَنَمَهُ في ظِلِّ شَجَرةٍ ، وَكَانَ هذا الظِّلُّ يُخَيِّمُ على الأرْضِ كُلِّها فَرَأتْهُ عِشْتار المُتَعطِّشةُ إلى الحُبِّ فهامَتْ بِهِ ، وتَزَوَّجَها تموز وعاشا حَياةً سَعيدةً إلى أن افْتَرَسَه خِنْزيرٌ بَرِّيٌّ فاحْتَواهُ باطِنُ الأرْضِ « أرالو » الّذي هو جَحيمُ الأمْواتِ ، فغَلَبَ الحُزْنُ عِشْتار ولَمْ تَقْوَ على الحَياةِ دونَ تَمُّوز وَدَفَعَها ذلكَ إلى أنْ تَسْعى لِلِقاءِ أُخْتِها إيرشكيغال حاكِمةِ الجَحيمِ تَسْألُها أنْ تَرُدَّ إلَيْها

رَهيف وَيَبْدوانِ أَقَلَّ انسجامًا في أجزاءٍ أُخْرى ، ومع ذلك يَطْغى على هذا كُلِّه نِظامُ الأَبْلَق ablaq * ذو الشَّرائطِ البَيْضاءِ والسَّوداءِ . وَيَتَجلَّى اختلافُ عُصور البِناء في الواجهة ، إذ يَنقَسِمُ تَصْميمُها إلى قِسْمَيْن يَضُمُّ أَدْناهُما مَداخِلَ ثلاثةً مَعْقودةً ، وَيَرتَفِعُ أعْلاهما حَتَّى قِمَّة الواجهة . وإذ كانَ الذَّوْقُ المِعْماريُّ قد لَحِقَهُ التَّطوُّر على مَدى الزَّمَنِ تاقَ أَهْلُ سيينا إلى تَجْميلِ كاتِدْرائيَّتِهم بواجِهَةٍ مُثَلَّثة ، وَوُفِّقَ المِعْماريُّ إلى التَّغَلُّبِ على اختلافِ وَحْدةِ الطِّراز بإثراءِ زَخارِفِ الرُّخامِ بِحَيْثُ تُعَبِّرُ عن حَرَكةٍ صاعِدةٍ طاغِية . على أَنَّ فَخامَةَ الزَّخارِفِ الدَّاخليَّة فاقَتْ تَأَلُّقَ الزَّخارِفِ الخارِجيَّة حَيْثُ اكتسَتِ القِبابُ فَوْقَ صَحْنِ الكاتِدْرائيَّة بِزُرْقة السَّماء ، وَبَدَتْ فيها الأعْمِدةُ كأنَّها غابةٌ من الأشجارِ الخُرافيَّة .

ولم يَبْخَلْ أَهْلُ سيينا على أَرْضِيَّات الكاتِدْرائيَّة بما يُجَمِّلُها لا يَعْنيهم أن يكونَ هذا مَوْطِئَ أَقْدامِهم فَرَصَفوا الأَرْضِيَّاتِ بِتَشْكيلاتٍ فُسَيْفِسائيَّة رُخاميَّة في تَكْويناتٍ رائِعةٍ تَحْكي في تَراصُفِها قِصَصًا دينيَّة . والرَّاجِحُ أَنَّ فَنَّانَ سيينا العَظيمَ دوتشيو دي بونِنسنيا Duccio * di Buoninsegna (١٢٥٥ — ١٣١٩) الَّذي قامَ بإعْدادِ الزُّجاجِ المُعَشَّقِ المُلَوَّنِ في الكاتِدْرائيَّة ، هو صاحِبُ هذه الفِكْرة المُبْتَكَرة . وقامَ نيقولو بيزانو Niccolo Pisano * (١٢٠٥ — ١٢٧٨) هو وابْنُه جوڤاني بيزانو Giovanni (١٢٥٠ — ١٣١٧) بِتَشْييدِ مِنْبَرِ الكاتِدْرائيَّة حَيْثُ أخذت تأثيراتُ النَّماذجِ الرُّومانِسكيَّة الَّتي أشاعَها من قَبْلُ في مِنْبَر كاتِدْرائيَّة بيزا في التَّضاؤُلِ على حينَ طَغَتْ أفكارُ التَّجْديدِ والإبداعِ الَّتي كانت قد اختَمَرَتْ في ذِهْنِ نيقولو . وتتجلَّى رَوْعَةُ هذا العَمَلِ الجَماعيِّ ثَراءً وَتنوُّعًا في النَّماذِجِ الآدميَّة التَّلائميَّة والنَّماذِجِ الحَيَوانيَّةِ السَّبْعِينَ الَّتي تَكْسو المِنْبَر ، وَلَعَلَّها خَيْرُ ما بَلَغَهُ فَنُّ النَّحْتِ الإيطاليّ خِلالَ القَرْنِ الثَّالثَ عَشَرَ .

(صورة ١٩٧)

durqa'a see: **dourqa'a**

Dvořák, Antonín **دڤُورجاك ، أَنْطُونِين** (١٨٤١ — ١٩٠٤) (mus.)

مُؤلِّف موسيقى تشيكيّ ، وعازِف ڤيولا في أُورُكِسْترا المَسْرَح القوميّ التّشيكيّ تَحْتَ قِيادةِ سميتانا Smetana * الَّذي كانَ ذا أثرٍ كبيرٍ عليْه . وقد خَرَجَتْ مُوسيقى دڤُورجاك عن نِطاقِ القَوميَّة البوهيميَّة إلى الآفاقِ العالميَّة إلَّا أنّها انْطَوتْ على الكثيرِ من الأغاني والرَّقَصاتِ الشَّعبيَّة من إقليمِ بوهيميا (تشيكوسلوڤاكيا الآن) مِثْل الرَّقَصاتِ السّلاڤيَّة Slavonic dances الَّتي كَتَبَها من سِلْسِلَتَين تَشْتَمِلُ كلٌّ مِنْهُما على اثنتي عَشْرَةَ رَقصة تُغطّي كُلَّ بِقاعِ تشيكوسلوفاكيا . وكَتَبَ تِسْعَ سيمفونيَّاتٍ ، وَكُونْشِيرْتو للبيانو وآخَرَ لِلْفيولينه وثالثًا للتشيللو ، كما قَدَّم عَشْرَ أُوبِرات من بينها « أرميدا » Armida و« روسالكا » The Russalka (اسم لأحد جانّ الماء في الأساطير السلاڤيَّة) ، وكذا قُدَّاسًا Mass * وقُدّاس مَوْتى requiem * والعديدَ مِنَ الأغاني وَمَعْزوفاتِ البيانو وَمُوسيقى الحُجْرة .

dwarfs *nains* (myth.) **الأقْزام**

جِنْسٌ ضَئيلٌ في أساطيرِ الشَّمالِ الأوربيّ لا يَزيدُ طُولُ الواحِدِ مِنْهُمْ على عُقْلةِ الأصبع ، ظُهورُهم مُحَدَّبةٌ وَلِحاهُمْ كَثَّةٌ وَسيقانُهم نَحيلةٌ كَسيقانِ المَعْزِ وَالإوَزّ ، يَسْكُنونَ الجُحورَ وَيَحْتَرِفونَ النِّجارَةَ والحِدادَة ، مَمْلَكتهم خفيَّة يَلوذُ أَفْرادُها بِباطِنِ الأرْضِ ويَحْكُمها ماكِرٌ مُخادِعٌ هو ألبريك Alberich * .

Dyck, Sir Anthony van **دايك ، أنطوني ڤان** (١٥٩٩ — ١٦٤١) (arts)

مُصَوِّرٌ فلمنكيٌّ وَأُسْتاذٌ عَظيمٌ لِفَنِّ البُورْتريه وَالتَّكْويناتِ الفَنِّيَّة الباروكيَّة ، تَتَلْمَذَ في التَّاسِعة عَشْرَة من عمره على يَدِ روبنز Rubens * حتّى غدا بَعْدَ عامَيْنِ اثْنَيْنِ أَقربَ تلاميذِه إلى قَلْبِهِ وأَشَدَّهُم قُرْبًا إلى أُسْلوبِه . زارَ إنجلترا في شَبابِه ، ثُمَّ ارتحل إلى إيطاليا حَيْثُ تأثَّرَ بأسلوبِ مَدْرسةِ البُنْدُقيَّة وَخاصَّةً تِتسيانو Titian * وعاد إلى أنْفرس ليُؤسِّسَ مَرْسَمَهُ الخاصَّ وَيَغدو مُنافِسًا لروبنز وَيُنجِز الصُّوَر الشَّخصيَّة لِعِلْيَة القَوم من مُعاصريه ، وَبعْضَ المَوضوعات الدِّينيَّة في أُسْلوب باروكيّ خاصٍّ به ، إلى أن دَعاهُ تشارلس الأوَّل مَلِكُ إنجلترا عام ١٦٣٢ لِيَشْرَعَ في سِلْسِلَة تَصاويرِه للمَلِكِ وأفرادِ الأُسْرَةِ المالِكة والطَّبقة العُلْيا الَّتي خَلَّفَتْ برِقَّة أُسْلوبها وَعُذوبة أَلوانها وَرَصانتها أثرًا عَميقًا على فَنِّ تَصْويرِ البُورْتريهات في إنجلترا بَقِيَ مَلْموسًا إلى أَمَدٍ طَويلٍ . وَتأتي في قِمَّة هذه البُورْتريهات الصُّورةُ الشَّخصيَّةُ لِلْمَلِكِ تشارلس الأوَّل (مُتحَف اللُّوفْر) .

وَقَدْ تَمَيَّزت صُوَرُ ڤان دايك بالحُزنِ والاكْتِئاب على النَّقيض من أُسْتاذِه روبنز الَّذي تَميزت صُورُهُ بالثَّراءِ الفَنّي والبهجةِ الصَّاخِبة ، فاحتلَّ مكانَ ألوانِ روبنز المُحمَرَّة الصَّارخة نُزوعُ ڤان دايك إلى اللَّوْنَيْن الأبيضِ والأسْود وألوانِ الخريفِ الفاترة حَيْثُ يَخْتَلِطُ الذَّهبيُّ النُّحاسيُّ والأحْمَرُ القاتِمُ والأصْفَرُ الباهِتُ المَشوبُ بالزُّرقَة ، كما اختفى قَيْظُ ظَهيرة الصَّيفِ عِنْدَ روبنز لِتَحِلَّ مَحلَّها رَوْعَةُ احتِضارِ الغَسَق حينَ تَمْتَدُّ الظِّلالُ لِتَخْنُقَ بقايا إشراقة النَّهار . وَبَيْنَما وَلِعَ روبنز بِعَرْضِ أَجْسادِ شُخوصِه مُتَراحِمةً وهي تَشُقُّ طريقَها مُندافِعةً بالمَناكِبِ استَبْدَلَ ڤان دايك بِقُوَّة الأَجْسادِ الرَّخاوةَ الدَّالَّةَ على رَشاقةِ الأرستقراطيَّة . ومن بَيْنِ أَشْهَرِ لَوحاتِه « إيروس ويسبخي » (هامبتون كورت) . (صورة ٢٠٤)

dynasty VII and VIII *VIIè dynastie et VIIIè dynastie* (cul.) **الأُسْرَتانِ السَّابعة والثامنة المِصْرِيَّتان**

ما إن انتهى حُكْمُ بيبي الثاني حَتَّى دَخلت إلى الحُكْمِ الأُسْرةُ السَّابعة ومِنْ بَعْدِها الأُسْرةُ الثَّامنة ، وكانتا مِنَ الضَّعْف بمكانٍ حَتّى إنَّ تاريخهما مَرَّ غامِضًا تُحيطُ به شُكوكٌ كَثيرةٌ . وَحَسْبنا عَنْ هذا ما يَقولهُ المُؤرِّخُ المِصْريُّ مانيتون مِنْ أَنَّ أُولاهما حَكَمَتْ سَبْعينَ يَوْمًا تَناوَبَ الحُكْمَ خِلالها سَبْعونَ مَلِكًا ، وَأَنَّ ثانيتهما حَكَمَتْ مِئةً وسِتَّةً وأربعين يَوْمًا تَناوبَ الحُكْمَ فيها سَبْعةٌ وعِشرونَ مَلِكًا !

للاستيلاء عَلَيْهِ ، غَيْرَ أَنَّهُمْ أَخْفَقُوا فِي غَزْوِهِم لَهُ فَزَادَ ذَلِكَ مِن حَمِيَّتِهِمْ وَعَبَّأُوا جَيْشًا قَوِيًّا لَمْ يَنْتَهِ فِي غايَتِهِ إِلى « ثني » بَلْ واصَلَ زَحْفَهُ واتَّصَلَتْ بِهِ الحَرْبُ حَتَّى كُتِبَ لِطيبة النَّصْرُ على يَدِ مَنْتُحوتْبِي الثَّانِي الَّذي وَحَّدَ مِصْرَ وَأَصْبَحَ بِذَلِكَ المؤسِّسَ الحَقِيقِيَّ للدَّوْلَة الوُسْطى .

والأُسْرة العاشِرة الَّتِي لَمْ تَلْبَثْ أَنْ أَخَذَتْ تَعْمَلُ على ضَمِّ الدِّلْتا وَمِصْرَ الوُسْطى . أَمَّا الجَنوبِ فلم يَلْبَثْ أَنْ صار تَحْتَ إِمْرَةِ وُلاةِ طيبة ، غَيْرَ أَنَّ ملوك أهناسية عَدُّوا أَنْفُسَهم وَرَثَةَ مُلوكِ مَنْف الشَّرْعِيِّينَ فَجَدُّوا لِطَرْدِ البَدْوِ عَنْ حُدُود مِصْرَ الشَّماليَّة الشَّرْقِيَّة وَأَخَذوا في تَثْبِيتِ دَعائِمِ المُلْكِ في البِلادِ . ثُمَّ ثار بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ بَيْتِ طيبة نِزاعٌ حَوْلَ مِلْكِيَّة إِقْليم « ثني » ، فَشَمَّرَ الطِّيبِيُّونَ عن سواعدهم

dynasty IX and X *IXè dynastie et Xè dynastie* (cul.) **الأُسْرَتان التَّاسِعةُ والعاشِرة المِصْرِيَّتان**

لَم تَكَدِ الأُسْرةَ الثَّامِنة يَهِلُّ عَهْدُها حَتَّى كانَت الأَقالِيمُ في أَقْصَى الجَنوبِ قد اسْتَقَلَّتْ ، وَتَأَسَّسَتْ في قِفْط حُكومةٌ مُسْتَقِلَّة ظَلَّتْ تَحْكُم فيما يُقالُ أَرْبعين عامًا . ثُمَّ نَصَّبَ حاكِمُ أَهْناسِية « هيراكليوبوليس » نَفْسَهُ مَلِكًا على أَهْناسِية مُؤَسِّسًا الأُسرةَ التَّاسِعة

E

والثاني يمثل تجسيدًا لقَسَمات وُجوه أشخاص معاصرين للفنان . كذلك بدأ في هذه الفترة تطورٌ هامٌ في مجال تصوير الثياب ، فلم تعد تظهر في طيّاتٍ متماثلة بل اندفعت تحاكي الأشكالَ الطبيعيةَ .

earthenware **آنية خزفيّة**

céramique m. (arts)

خزف من عجينة مَساميّة بيضاء تتزجّج تزجيجًا خفيفًا عند حرقها في درجة حرارة منخفضة .

easel **المُتّكأ ، الحامِل ، المَسْنَد**

chevalet m. (arts)

هو ما يحمل عليه الفنانُ اللوحةَ ليهيئ له التصويرُ . وله أرجلٌ ثلاث : اثنان أماميان وأخرى خلفيةٌ . وقد يتخذ أحيانًا من التُّرف التي تُجمَّل بها الرَّدهاتُ حاملًا صورةً .

eavelike cornice (arch.) see: **Doric frieze; pediment**

eaves **الطَّرَف ، الشَّفَة**

bords m. pl. (arch.)

الحافة النِّهائيّة التي ينتهي بها السَّقفُ المُنْحَدِر (مج) .

ébauche (arts) see: **sketch**

écarté (separated) **إيكارتيه ، وَضْعُ الفِراج السّاقين**

écarté m. (blt.)

وَضْعٌ للجسم منحرفٌ بالنِّسبة للنَّظّارة تمتدُّ فيه الذِّراعُ إلى أعلى بينما تمتدُّ الساقُ

الفنان اليوناني بعد جهدٍ متصل امتد أكثر من قرنٍ من الزمان إلى سَبْرِ غَوْرِ التركيب المعقَّد لجسم الإنسان ووُفِّق إلى التعبير عنه ككلٍّ مُتَّسِق . وعلى الرغم من أن الفنانين قد توصَّلوا بالتدريج إلى إنجاز أشكالٍ تقترب من « الطبيعية » فإنهم صبغوا أعمالهم برصانةٍ أبعدتها عن « الواقعية » .

وإذا كانت نهاية العهد العتيق قد شهدت توزيع ثقل الجسم بطريقةٍ غير متعادلةٍ ، وإن بقي المنكبان في وضعة المواجهة ، فلم يمض وقتٌ طويلٌ حتى امتدَّ توزيعُ الثِّقل غير المتعادل ليشمل الجسمَ كلَّه ، فعرا الجذعَ التواءٌ طفيفٌ في الاتجاه العكسيِّ للحوض ، الأمرُ الذي أفضى إلى الإيحاء بالحركة مع الاتزان ، ومن ثمّ سنرى تطبيقَ هذا التطوُّر على مختلف الوضْعات الأخرى . وهكذا انفتح أمام الفنان اليونانيّ عالَمٌ ثرٌّ جديد من الأشكال .

وتكشف هذه الفترة أيضا عن عنايةٍ جديدةٍ بتصوير المشاعر لا من خلال أوضاع الأشخاص فحسْبُ بل من خلال ملامحهم كذلك ، فنرى أحاسيس الألم والدَّهشة والأسى والخوف والنشوة مرتسمةً في واقعية مؤثِّرة في مَجالَي النحت والتصوير على الأواني . ومن ثَمَّ لم يكن غريبًا أن يبدأ في تلك الفترة بالذات فنُّ تصوير الشُّخوص portrait * الذي يهتمُّ بمُحاكاة أشخاصٍ بذواتهم ، فقام النَّحاتون الإغريقُ بعمل نوعين من تماثيل الأشخاص : الأول يمثل أشخاصًا معروفين رَحَلوا إلى العالم الآخر وطواهُمُ الفَناءُ منذ زمنٍ بعيد ، فجسّدوهم وَفْقَ ما تخيَّلوا وما عرَفوا عن مظهرهم الخارجي ؛

early classical period (style) **العصْرُ الكلاسيكي الباكرُ (٤٨٠–٤٥٠ ق.م)**

style m. sévère (arts)

جرى العُرفُ على تسمية هذه الفترة من تاريخ الفن الإغريقي بفترة الأسلوب الانتقاليّ الصّارم ، وهي الفترةُ الممتدةُ بينَ مطلع القرن ٥ ق.م وبداية أعمال فيدياس ، والمقصودُ بهذه التسمية التعبيرُ عن الإحساس العامّ بالصَّرامة والتجريد اللذيْن يوحي بهما الإنتاجُ الفنيُّ في مُختلف الميادين .

فقد بدأ المثّالون وفي أثرهم المصوِّرون يتجهون بخطًى وئيدةٍ إلى البساطة ، بل وإلى بعض الصَّرامة بعد المَرَح والرَّفه والتأنُّق التي شاعت في العصر العتيق اللاحق late archaic . وما لبث التَّطورُ أن لَحِق بالنموذج المثاليِّ للجسد ، وبات الفنُّ يستوحي أفكارَهُ من العقل والمنطق لا من العاطفة والخيال ، فخلتْ تماثيلُ النساء من التبرُّج بعد أن تَدثَّرتْ بأرديةٍ بسيطةٍ سميكةٍ ذات مكاسرَ طويلةٍ وكأنها أخاديدُ الأعمدة .

وتناول التغييرُ ملامحَ الوجه فانفسخ الذَّقن وبرز ، وبانت الجبهةُ مربعةً ولم تَعُد العينُ لوزيةَ الشكل ، وقصُرَ الأنفُ ، واختفت ابتسامةُ العصر العتيق archaic smile * الغامضةُ مع ذلك المرح الذي كان يستأثر بوجوه الأبطال والآلهة حتى في لحظات الجهد العنيف أو خلال ممارسة عملٍ بالغ القسوة وحلَّ محلهُ — أحيانًا — جمودٌ لا يشي بأيِّ انفعال .

وشهدَ الرُّبْعُ الثاني من القرن الخامس بدايةَ مايُسمّى « بالطراز الكلاسيكي » حين توصل

المرفوعةُ في انحرافٍ إلى أحدِ اتّجاهين : ناحيةَ النظارة أو بعيدًا عنهم .



(شكل ٤٧) إيكارتيـــه

ecarté en l'air (blt.) see: **pas ciseaux**

Ecce Homo **[إكْسِيهْ أومُو] هُو ذا الرَّجُلُ**

(Lat., Eng. & Fr.) (rel.)

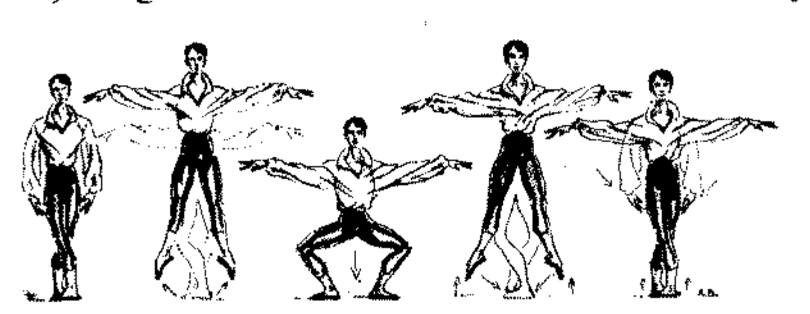
هي العبارةُ التي نطقَ بها بيلاطسُ الحاكمُ الرومانيُّ عندما خرجَ إلى كهنةِ اليهودِ يَسوعَ مُتَوَّجًا بإكليلِ الشَّوْكِ ومُرتديًا ثوبَ الأُرْجُوان ، فصرَخوُا قائلين : « أَصلُبْهُ ! أَصلُبْهُ ! »

ويصوِّرُ هذا المشهدُ المسيحَ مُكلَّلًا بتاجِ الشَّوكِ وبيدِهِ القَصبةُ وكأنها الصَّوْلَجانُ ، وَيُعَدُّ واحدًا من مشاهدِ آلامِ المسيحِ الشهيرةِ . ويصور هيرونيموس بسوش Bosch * هذا المَشْهدَ بكلِّ تفاصيله في لوحته المحفوظة بمُتحف ستادل بفرانكفورت.

(صورة ٢٢٥)

échappé (blt.) **إيشابِيهْ**

حَركةُ قفزٍ مُرَكَّبةٌ من وَثْبَتين تَبْدأُ من الوضعِ الخامِسِ فَتنفَرِجُ السّاقان في الوضعِ الثاني أو الرابعِ في الهواءِ ، ويهبط المؤدّي إلى الأرض محتفظًا بهذا الوضعِ ثم يعودُ عن طريقِ القفزِ مرةً ثانيةً إلى الوضعِ الخامسِ .



(شكل ٤٨) إيشابيـــــه

échappé **إيشابِيه فوْقَ أطْرافِ القَدَمَيْن**

sur les pointes (blt.)

حَرَكةٌ للرّاقصةِ تَبدأُ من الوضعِ الخامسِ فتنفرج السافان فوقَ أطرافِ القدَمين لِتعودَ إلى وضعِها الأوَّلِ إلى الوضعِ الثّاني أو الرّابعِ .

(انظر positions)

echinus **مِرْفَقةُ تاجِ العَمُودِ الدُّورِيّ**

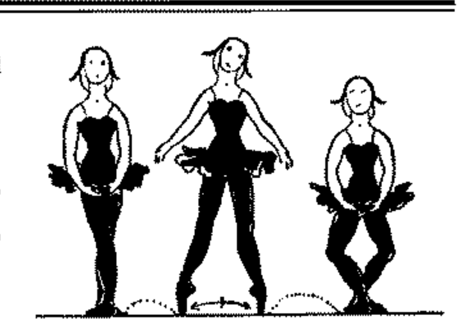
échine f. (arch.)

صُمِّمَتِ المرفقةُ على شكلِ « مُنْحَنًى قَطعي مكافئ » لتستقر فوق العنق necking * مما يدل على دِرَايةِ المعماريِّ اليونانيِّ بأهميّةِ تطابُقِ الشّكلِ مع خطوطِ القُوَى من الناحيةِ الجمالية ، الأمر الذي جعل بَدَنَ المرفقة كأنَّه العضلُ المشدودُ حاملِ العنب والأنضادِ ، على العكس من المعماريِّ الرومانيِّ الذي جعل مِرفقةَ الطرازِ الدُّوريِّ نصف دائرية الشكل فبدتْ مترهِّلَةً . (شكل ٤٦)

Echo and Narcissus **إيكُو ونارْسِيسُوس**

Echo et Narcisse (myth.)

تروي الأسطورةُ الإغريقيةُ أن الإلهة هيرا Hera * كانت تَتَجَسَّسُ على زَوجِها زيوس Zeus * كعادتها ، وأرادت أن تقتفيَ أثرَه في مغامرةٍ له مع إحدى الحوريات . ولكن إيكو ظلَّتْ تُلاحِقُ هيرا بحديثها سادرة فيه مما شغل الإلهة المتحفِّزةَ عن زوجِها زيرِ النِّساء حتى اختفى مع عشيقَتِهِ عن عينيها في لمحِ البصرِ . فاستشاطَتْ غضبًا وأنزلَتْ بالحوريةِ الثّرثارةِ عقابًا رادعًا من جنس عملها ، وهو إفقادُها القدرةَ على الكلامِ فيما عَدَا ترديدَ المقاطعِ الأخيرة مِنْ كلماتِ مَنْ يخاطِبُها . ووقعتْ إيكو بعد هذهِ النازلةِ في حبِّ نارسيسوس وكان أجملَ الفتيان طرًّا ، غير أنه كان بليدَ العواطِفِ لاتهتزُّ مشاعرُهُ للعشق . ولما كانت هي إلى ذلك عاجزةً عن بثِّ أحاسيسها



(شكل ٤٩) إيشابيه فوق أطراف القدمين

بعباراتٍ تفصحُ عن لواعجها فقد عادَ عليها ذلك الحبُّ المرفوضُ الأبكمُ المُضْني بالهُزالِ والذواء حتى ذاب جسمُها تمامًا ولم يبقَ منها إلا صوتها . على أن نارسيسوس لم يفلِتْ من العقابِ نظيرَ تحطيمِه قلبَ تلكَ الحوريةِ الرَّقيق ، فبينما كان ينحني ليشرب من ينبوعِ ماءٍ صافٍ إذ انعكست صورتهُ على صفحته ، وحين تطلَّع إليها بهرته إلى حد أن عَشِقَها ، وأضناه الجوى وهدَّتهُ الصَّبابَةُ ، وغدا أسيرَ شاطئِ الينبوعِ لا يبرحَه حتى برَّحَ به الشوقُ المحبط فقضَى نحْبَهُ ، واستحال إلى زهرة تحمل اسمه هي زهرة النرجس .

eclecticism *éclectisme m.* (cul.)

لتَّوفِيقيَّـةُ ، التَّجْميعِيَّـةُ ، الانْتِقائيَّـةُ ، الاصْطِفائيَّةُ ، الانْتِخابيَّةُ (مج) ، التَّلْفِيقيَّةُ

نزعةٌ مؤدَّاها انتقاءُ الأفضلِ من بين المذاهبِ والأساليبِ والآراءِ الفلسفيةِ أو الدينيةِ أو الأدبيةِ والفنيةِ ، وكذا أعمالِ كبارِ الأساتذة ، وضمّها بعضها إلى بعضٍ بعد تشكيلِها تشكيلًا جديدًا في إطارٍ موحَّدٍ والخروج منها بمذهبٍ جديدٍ .

وهي نظريةٌ شاعَت في أواخرِ القرنِ السّادسَ عشرَ على يدِ المصوِّرِ لُودُوفيكو كاراتشي Lodovico Carracci مـؤسِّسِ أكاديميةِ الفنِّ بمدينة بولونيا بإيطاليا (١٥٨٥) .

ومثالُ التَّلفيقية مذهبُ مدرسةِ الإسكندرية خلالَ العصرِ المُتأخِّرِ ، وكذا ما عُرِفَ عن المصورِ البندقي تنتوريتو Tintoretto * من أنه اتخذ شعارًا له : « ألوانُ المصوِّرِ تتسيانو Titian* وتصميم ميكلانجلو Michelangelo* » هذا إلى جانب مدرسةِ فيكتور كوزان Cousin في القرن التاسعَ عشرَ .

ويؤمن أصحابُ هذه النزعةِ أن التاريخَ قد استوعب الحقائق جميعًا ولم يترك السَّابقُ لِلّاحقِ شيئًا يأتي به ، ومن ثمَّ فحسبُ الفنانَ

المتقاطع المنحرف للدّاخل croisée * — بأنه يبدأ والقَدَمان في الوَضْعِ الخامِس وَيَنْحَرِفُ فيه الجسمُ إلى الخارج en dehors بما يعادلُ ثُمْنَ دائرةٍ من الوضعِ الخامس المُواجِهِ للجُمهور en face .

effigy **أمْثولةٌ (الجمع أماثِيل)**
effigie f. (arts)

شكلٌ أو صورةٌ أو جانبيّةٌ تمثالٍ نِصفيّ مرسومةٌ على قطعةِ نقودٍ أو نَوْطٍ أو رَصيعةٍ ، وتُطلقُ أيضًا بصفة عامّة على كل صورةٍ لشخصٍ .

Egypt (Aegyptus) **مِصْر**
Égypte (cul.)

كان المصريُّون القُدَماء يسمّون بلادَهم باسْم « كيمت » أي الأرض السَّوْداء أو الخصبة المُنْتَزِعة ، وقد حُرِّف هذا الاسم بعدُ على ألسنة قِبْطِ مِصْرَ فغدا « كيمي » . وعندما غزا الإسكندر الأكبر مصر وزار عاصِمَتها « حت كا بتاح » (أي مَعْبد قرائن الإله بتاح) التي مكانها الآن ميت رَهينه ، والتي سَمَّاها البَطالمة باسم منف Memphis ، أُعْجِب بهذا الاسم ، غير أنه وَجد من العُسْر بمكانٍ على ألسنةِ اليونانيين أن يَنْطقوا الحاءَ فحُرِّف الاسم أولا إلى إيكوبت ثم إلى إيجوبت ثم إلى إيجوبتوس ، وحَرْف السِّين الذي يَلْحق آخر الكلمة في اليونانية يَدُل على المُذكَّر .

وكان أول ذِكرٍ لمصر في التوراة ، وكانت « مصرايم » بالعبرانية . ولقد وردت كلمة مصر في القرآن الكريم في سَبْعة مواضع تدلّ في أكثرها صراحة على القُطْر المِصْري . كما جاءت على لِسان الرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام صَريحةً في إيصائه بأهل مِصْر حين قال : « إذا دَخلتم مِصْرَ فاستَوْصوا بأهلها خيرًا » .

Egyptian bas-relief **النَّقْشُ المصريُّ الخَفِيفُ البُرُوز**
le bas-relief égyptien (arts)

يَدحضُ النقشُ الخَفيفُ البُروزِ المصريُّ ما رُمِيَ به الفنُّ المصريُّ من جُمودٍ ، فَلَوْحاتُه مُفْعَمةٌ بالحركةِ والنّشاط ، لا تقِفُ عند عَرْضِ نماذجَ جامدةٍ بل بقدِّمها في حركة وكأنها الراوي لا المُمَثِّل الصّامتُ . ثم هي ذاتُ أسلوبٍ شائق مع مافيها من مناظرَ متماثلةٍ ، إذ

ومع اضْمِحلال مدرسة كانو (انظر Muromachi period) ظهر شكلٌ جديد من الفن الشعبيّ خلال حقبة إدو هو مدرسة أُوكيُو — إيه Ukiyo-e * ، وهي مدرسة فناني الصُّور المطبوعة على الرَّوسميات الخشبية woodblock prints * التي ازدهرت بصفة خاصة في مدينتي إدو وأوزاكا Osaka واشتهر من بين فنانيها هارونوكسو Harunoku (١٧٢٥–١٧٧٠) الذي مارس التصوير في طوكيو وبلغ القمة بفن طباعة الصور الملوّنة بواسطة عدة لوحات خشبية محفورة ، وكذلك هيروشيغه Hiroshigi * الذي اشتهر بتصوير مناظر الطبيعة وأسلوب الحياة في المدن ، وهوكوساي Hokusai * الـذي وضعته صوره المطبوعة ورسومه في عيون الغرب بين ألمع الأساتذة ، وكذا شاراكو Sharaku (أواخر القرن ١٨) الذي ذاع صيته بصوره المطبوعة للممثلين ، وأوتامارو Utamaro الذي عُرف بدراساته الأخّاذة للنِّساء والطيور والزُّهور . على أن التأثير الأوربيّ مالبث أن زادت حِدته بدءًا من القرن ١٨ فشرع الكثير من الفنانين خلال هذا القرن ومطلع القرن التالي في الرسم بالأسلوب الأوربي وتأسَّست أكاديمية للفنون في عام ١٨٧٦ عُهِد إلى الإيطالي فونتانيسي Fontanesi بعمادتها ، غير أن ما لحق بالفن الياباني الرَّفيع دَفَعَ البعضَ إلى العودة من جديد إلى الأسلوب الياباني الأصيل ، وكان على رأس هذا التيار غيوكوشو Gyokusho وغاهو Gaho وكانو هوغاي Kano Hogai .

effacée (position) (shaded) (blt.) **إيفَاسِيهْ ،**
الوضعُ غيرُ المُتقاطِع المُنحرِف للخارج

وَضْعٌ أساسيٌّ من أوضاعِ الباليه الكلاسيكيّ ، يَتَميَّز — شأنه شأنُ الوضعِ



(شكل ٥٠) إيفاسيه

أو الفيلسوفَ أو الأديبَ التَّوفيقَ بين العناصر السَّابقةِ عليه ليخرجَ منها بمذهبٍ أو اتجاهٍ موحَّدٍ . وقد يحملُ هذا الاصطلاحُ في لفظِه معنى الاسْتِهجان أحيانًا .

ecstasy *extase f.* (aesth.)

١ — نَشوةُ الفَيْضِ الرُّوحانيّ

نكونُ عند امتلاءِ النّفسِ سكينةً وهَدْأةً واستغراقًا في التأمل فتفقدُ إحساسَها ، وذلك إما عن سَوْرَةٍ عارمةٍ frenzy * أو عن تمرُّنٍ وتدرُّبٍ .

٢ — الوَجْدُ ، الانْجذابُ

هي معاناةٌ رُوحيةٌ ذاتُ أمَدٍ قصيرٍ تطرأُ للمتصوِّف ويكونُ معها في لاحِسِّيَّةٍ جَسديّة وغيبوبة ذِهنية ، تَخلُصُ رُوحُهُ بعدَها إلى الاندماجِ في الذّاتِ العَلِيَّة .

edge *bord m.* (arts) **الحافَةُ**

هي الفاصِلُ بين مستوَيَيْن مختلِفَيْن ، وهي أيضًا النِّهايةُ الّتي تفصلُ ما بينَ الجسمِ وبين الفراغِ الّذي حولَهُ .

Edo (Tokugawa) period *période f. Edo* (cul. & arts) **حِقْبةُ إِدُو [طوكُوجاوا] (١٦٠٣–١٨٦٧)**

على أثر سِلْسِلةٍ من معارِك الحُروب الأهلية في اليابان استولت أسرة طوكوجاوا على مقالبد السلطة مؤسِّسةً أسرة حاكِمة جديدة ، واتخذت عاصمةً لها مدينة إدو (طوكيو الحالية) . وخلال معظم هذه الحِقبة اتّبعت اليابانُ سياسةَ العزلة القومية باستثناء ميناء نغازاكي Nagasaki التي ظلت مفتوحةً أمام المتاجرة مع هولندا والصين . فلقد سرى رد فعل عنيف ضد الأوربيين وبصفة خاصة اليسوعيُّون ، وانسحبت اليابانُ من جديد من روابطها بالعالم الخارجي وعادت إلى التَّعلّق بنظام الإقطاع . وخلال هذه الحقبة امتزج الأسلوبان الصيني والياباني امتزاجًا مُتناغمًا ، وظهرت طائفة من المصوّرين الزخرفيين العباقرة الذين استقوا إلهاماتهم من حقبة هِي آن Heian * ويأتي على رأسهم أوغاتا كورين Korin (١٦٥٣ — ١٧١٦) . وتُعدُّ الستائر المصوَّرة screens * التي أنجزتها هذه الطائفة روائع خالدة في التصميم الفني الياباني ، وقد انتثرت فيها الألوان فوق الخلفيات الذهبية .

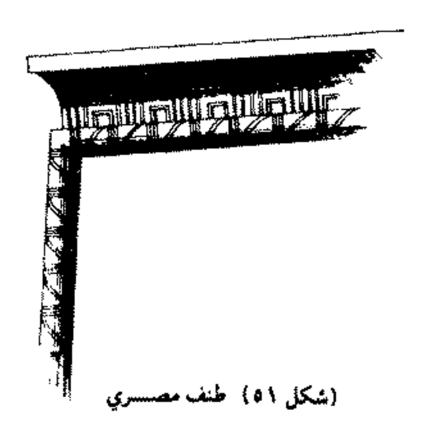
إذ لم يكن ثمة نظارةٌ بالمعنى الحق ، وما كان شهودُ العرض غيرَ الكهنة الذين يَحضُرون للصلاة ، مثل تلك المسرحية التي تحكي قصةَ « إيزيس وأوزيريس » والتي كانت تُمثَّل في حفلٍ سنويٍّ بأبيدوس . وقد وصف بلوتارخوس هذا الحفلَ بأنه إحياءٌ لذكرى عثور إيزيس على جُثَّة زَوجها أوزيريس ، وأمدَّ الأدبَ اليونانيَّ بقصته التي تحكي مصرعَ أوزيريس على يَدِ أخيه سيث وإلقاءَه جثته في اليمّ ، ثم نهوضَ حورس بعد أن شبَّ للثأر من عمِّه لأبيه ، وذلك بعد أن عثرت أمه على جثة زوجها ، ثم تتويجَ الإلهة له ملكًا على عرش مصر . ومن قبلِ بلوتارخوس بقرون عدّة نقل هيرودوت إلى الأدب اليوناني قصصًا مسرحيَّةً دينيَّةً مصريَّةً كانت تُقام لها حفلاتٌ في « بر رعمسيس » شرقيّ الدلتا .

فقد أُتيح له ، وكان مارًّا بمدينة صا الحجر قريبًا من سنة ٤٥٠ ق.م، أن يدخلَ المعبد شريطة ألا يُفصِحَ عما يراه من شعائرَ مُحجَّبةٍ كانت تُقام خِفيةً في المعابد المُعدَّة لعبادة أوزيريس شأنُهُ في ذلك شأنُ غيره ؛ ولقد وفى هيرودوت بما التزم به . وإلى هذا يشير في قوله : « وكذا يوجد في معبد الإلهة نيت بمدينة صا الحجر قبر ذلك الذي لا أعتقد أنه يحق لي أن أُفصِحَ عن اسمه » ، قاصدًا أوزيريس الذي كانت له أَضرحةٌ رمزيَّةٌ خاوية في جميع المعابد المصرية . ثم يستطرد : « وكانت تُقامُ على البحيرة ومع اللَّيل عروضٌ تمثل آلامه ، وكان المصريون يسمونها « مسرحيات دينية محجبة » أما عني — وعندي الكثير عن ذلك كله — فسوف لا أنطق ببنت شفة » .

وهكذا استطاع شاهدٌ من شهود الحفل أن يُعطِينا فكرةً جامعةً عنه حين ذكر لنا أن المسرحيَّة الدِّينيَّةَ المحجَّبة والتي كانت تدور فكرتُها حول آلام أوزيريس كان حفلُها يقام ليلًا على شاطئ البُحيرةِ المقدَّسة المُلحقة بالمعبد . وقد عُثِر على أشباهٍ لهذه البحيرة المقدسة بين أطلال المعابد في الكَرنك ودندره والمدامود والطود . وأمكن للدارسين أن يجعلوا هيرودوت — على الرغم منه — يُذيعُ ما كان حريصًا على كتمانه بعد أن لاذ بالصَّمت لا يرى غيره وسيلةً لحفظ السّر .

هكذا كانت المأساة الأولى التي ظهرت على المسرح المصريّ القديم هي التي تناولت

ولم تكن هذه الحِلْيةُ في البدايةِ إلا أطراف سيقانِ الغاب والجريدِ التي كانت تُبنى منها جدرانُ المعابد الأولى فسوّاها البنّاءون وجعلوها متّصلةً بعضها ببعض بالحبال اللِّيفيَّة ، ثم استُخدم الطُّنُف في إخفاء حافات ألواحِ السُّقفِ الحجريةِ .



(شكل ٥١) طنف مصري

المَسرحُ المِصْريُّ القَديم Egyptian drama

théâtre m. égyptien (drama)

إن نشأة المسرح في مصر قديمةٌ مُوغلةٌ في القِدم ، وهي لا شك تسبق نشأته عند الإغريق القدماء . ولقد عاش المسرح المصريُّ مَوصولًا بالدِّين أشبه بظلّه حتى إذا ما اختفى هذا الدِّينُ من الحياةِ المصرية اختفى معه المسرح . وكان الأمرُ على العكس من ذلك في المسرح اليونانيِّ الذي لم يلبث بعد أن نشأ مع الدِّين أن استقلَّ عنه وعن المعبد فامتدت حياتهُ .

وإذا لم نكن نؤمن بوجود الدّراما المصرية بالمعايير التي ينبغي أن نتوفَّر في الدراما فلا يمكن الشَّكُّ في نسبة ما كان للمسرح الإغريقيِّ القديم من أصول مِصريَّةٍ أوغلَ منه في القِدَم ، فغير بعيد أن يكون المؤلِّفون المسرحيُّون الإغريق قد أفادوا الكثير من المسرحيات الدِّينية المصرية . فما من شكٍّ في أن الشَّعائر الدِّينية المصرية القديمة تحمل في طَيّاتها نمطًا دِراميًا يتجلى مع النظرة الأولى ، وإذ كانت الشعائر الدينية عند اليونان هي المدد الأوَّل الذي انبثق عنه المسرح اليوناني ، لذا نحا الدَّارسون للمسرح المصري هذا المنحى . ونجد هذا النمطَ الدّرامي مُتمثِّلًا في الشعائر التي تنزع إلى التَّذكير بالأحداث القديمة أو النائية ، بحركاتٍ وألفاظٍ يسترجع بها الفكر صُوَرَها ، وإن لم يكن هذا من العرض المسرحي في شيء

يتميز كلٌّ منها باللَّمسةِ الشَّخصيةِ للفنان التي تكشِفُ عن خيالِه أو موهبتِه أو ظروفِ بيئته أو العالَم الذي يريد أن يبعث فيه الحياة مما جعل من المناظر المتماثلةِ أصلًا مناظر شديدةَ التنوّع ، أفسحتْ لهذا الفن أن يعرض مختلِفَ مظاهرِ الحياة اليومية المصرية ، من نشاطٍ للخدم وهم يقدّمون للميت مايطلبه ، إلى مناظر صَيْد فَرسِ النَّهر أو اقْتِناص الطيور بعصا الصَّيد أو مُراقبة الأتباع وهم يُلقون الشِّباكَ لصيد السَّمك ، والإشراف على تربية المواشي وزراعةِ الحقول وجمعِ الكُروم وصُنعِ النَّبيذ وحَصد الغِلالِ في مواسم الحصاد ، ومن تصوير مشاهدِ أعمالِ الخبّاز والقصّاب والصائغ والنّجار والحذّاء ، إلى مشاهد بناءِ السُّفن والزوارقِ الصغيرة من سيقان البَرْدي ومباريات الملاحين بقواربهم ، ثم مناظر حفلاتِ الرَّقصِ والموسيقى والمسابقاتِ الرياضية .

على أن هذه المناظرَ لم تكن تُصوَّرُ اعتباطًا ، وإنما كانت تخضَعُ لأُسُسٍ عقائدية ، فنرى أن صيد فرس النهر مقصورٌ على المَلِكِ وحدَه ، ولم يكنْ ذلك إلا رمزًا لخنق روح الشرِّ التي يمكن أن تضُرَّ بالميت ، كما كان اقتناصُ طيور المستنقعاتِ يرمزُ للفتكِ بالشيطانِ . ولم يكن صَيْدُ السمك يعني سوى إتاحة الفُرْصةِ للإمساكِ بذلك السَّمَكِ الذي يسكنُ رُوحَ الميت التي ستولد من جديد . كما كانتْ مشاهدُ جمع القُنَّب ومكافأةُ العاملين عليه إشارةً لشأنِه في الحفاظ على المومياءِ وتخليدها .

ولم يقتصر الأمرُ على تصوير مناظرَ دينيةٍ خالصةٍ بل تجاوز ذلك إلى تصوير مشاهد الشعائرِ الجَنائزيّة ، مثل حَمْلِ تماثيل الميتِ إلى داخل المقبرة وموكبِ حامِلات العَطايا وناقلات ممتلكاتِهِ وثمار حقوله ورحلات الحج صوبَ المدنِ المقدسةِ على ظهور المراكب .

الطُّنُفُ المِصْريّ Egyptian cornice

la gorge égyptienne (arts)

أحدُ الزَّخارِفِ المِعماريّة المصريّة ، وهو الإفريزُ الذي يعلو جُدرانَ الأبنية الحَجَريّة في هيئة رُبعِ دائرةٍ مُقعَّرةٍ يزدادُ بروزُها ومَيْلُها إلى الخارج كلما اقتربتْ من حافةِ الطُّنُف العُليا .

ويرى الأبُ إتيين دريوتون ، وهو من العلماء الذين كرّسوا جهدًا ملحوظًا في دراسة هذا الموضوع ، أنّ النصَّ الذي يحمله لَوْحُ « منرغ » المعروف ليس غيرَ جُزْءٍ من مسرحيّةٍ مصرية منسوخٍ من كراسة من كرّاسات الممثلين . وتجري أحداثُ هذه المسرحية عند مستنقعات « خمبس » التي فزعت إليها إيزيس تنشُدُ الأمن من سيث وبين يديها ابنُها حورس جثةً هامدةً لا حَراكَ بها ، وهي جزعةٌ تُولوِلُ وتُحملِق بعَيْنَيْها فيمن حولَها وهي تقول :

« مسكين أنت ياحورس بشَعرِك الذّهبيّ
كأنّي بك وأنت في مَهْدِك تصيح باكيًا أباك ،
الذي فَقَدْتَه وأنت لا تزال في بطن أمّك جنينًا.
كم بلّلت الثرى بدمع عينيك ،
ونَدّيته بلُعاب شفتيك .
وها أنت ذا جسدٌ هامدٌ ،
وقلبٌ غيرُ خافقٍ » .

كذلك نشر زيته نصًّا كان على لوحٍ من عهد الملك شَبَكُو [من الملوك الإثيوبيين] ينتظم مأساةً أسطوريةً عن خلق الإله بتاح [رب منف] للعالم ، كما ينتظم قصّةً أخرى لأوزيريس بأحداثها .

ولقد عَرَفت مصرُ نوعين رئيسين من الدّراما هما الحَفَلاتُ الطَّقْسيَّةُ [أو الدّراما الدّينية المحجّبة] والدّراما الدينية كما سبق القول . أما الحَفَلات الطقسية فكان يُقيمها الكهنةُ في المعابد ليس لها من ملامح الدّراما إلا طريقةُ الأداء ، وما بعد هذا فإيماءاتٌ وحركاتٌ شعائريّةٌ وأقوالٌ تُضْفي عليها ثوبًا أسطوريًّا تصلحُ به لأن تكون دراما فكريّةً لا تقع منها العين إلا على رموز .

أما المسرحيّةُ الدّينيّة فكانت تحمِلُ كل مُقَوّمات المسرحية التي نعرفها اليوم ، فهي محاكاةٌ لأحداث الماضي قِوامُها الأشخاصُ والحركاتُ والحوارُ ، وليس ثَمّةَ رموزٌ تهدف إلى إثارة إيحاءاتٍ معينةٍ مما يجعلها عرضًا مسرحيًّا خالصًا لا عرضًا طقسيًا .

وثَمّةَ لوحةٌ عُثر عليها في إدفو سنة ١٩٢٢ م . يرجعُ عهدُها إلى الأسرة الثامنة عشرة عليها نقوشٌ تشير إلى وجودِ مسرحياتٍ دنيوية إلى جانب تلك المسرحيات الدّينيّة ، إذ يقولُ النّقش على لسان « إمحب » : « كُنْتُ ذاك الذي يتبعُ سيّده في كل جَوْلاته دون عجزٍ عن الأداء ، وكُنْتُ أردُّ على سيدي في أدواره ،

فعل ما قُدّر لها لا تملكُ من أمرها قوّةً توجّهُها إلى الخير أو تصرِفُها عن الشّرّ وكل ما نرجوه هو الغُفران والرَّحمة ؛ مثلُ هذا المجتمع لا تصدر عنه غيرُ الملاحم ، على العكس من المجتمع الذي يعتقد بأنَّ الفرد فيه مُخيَّر لا مُسيَّر يُملي عن هدايةٍ وبصيرةٍ من أمره تسمحُ له بقدْرٍ من الصّراع يواجه به مشكلةَ الخير والشّرّ ، فالفرد فيه محتاج إلى ما يغذّي قوّةَ الخير ويُضعِفُ قوّةَ الشّرّ . ومن وَحْي هذا ظهرت المأساة لِتُزكّي الخيرَ وتُنَميه . وهم يقصِدُون من وراء هذا كلّه أنّه حين يكون المرءُ مُسيَّرًا لا يملكُ من أمره شيئًا ولا يكون مسئولًا عن شيءٍ ، فلا حاجة له للمأساة الهادية وإنما حاجته للملحمة الحاكية .

وسواءٌ صحّت تلك الآراءُ أم لم تصحّ وسواءٌ أكان النُّقّادُ على حقٍّ فيما ذهبوا إليه أم لم يكونوا ، فإن هذا وذاك لا ينفي عن مصرَ أنها كانت مَهْدَ الحضارات جميعًا وأن الدّراما وُلِدَتْ على أرضها . وكان الأثريُّ الفرنسيُّ بنيديت Bénédite هو أوّل من أثار موضوعَ المسرح في مصرَ القديمة عام ١٩٠٠ حين ذهب إلى أن الطُّقوسَ الجنائزيّةَ تشمَلُ أجزاءً تنتظمُ المحاكاةَ والحوارَ ، كما أنَّ الأعيادَ التي تُقامُ تكريمًا للآلهة وخاصّةً أوزيريس تحوي عُروضًا لمسرحيّاتٍ دينيّةٍ محجَّبةٍ les mystères شبيهةٍ بعُروض المحاكاة التي كانت تُقامُ في أعياد ديونيسوس والتي كانت أصلًا للمسرح الإغريقيّ ، وأن الصِّلة التي ربطت بين المسرح والدين في بلاد الإغريق لتجعلُنا نفكّرُ في إمكان وُجودِ مسرحٍ مصريٍّ قديم .

وفي عام ١٩٠٥ نشر الأثريُّ الألمانيُّ فيدمان Wiedemann أنه يرى أن مصرَ القديمة لم تتخطَّ قطُّ مرحلةَ العروض البدائية الدّينية التي استطاعت العبقرية اليونانية وحدَها فيما بعدُ أن تطوّرَها إلى تمثيلياتٍ مسرحيّةٍ . وظل النّاس على هذا سنواتٍ عديدةً إلى أن نشر عالمُ الآثار المصرية الألمانيُّ كورت زيته Sethe بعضَ الوثائق بعُنوان « نصوص درامية » وعلّق عليها بما يُؤكّد وجودَ المسرح في مصرَ القديمة . ثم مالبِثَ أن نشر برديّةً عثر عليها كويبل في الرامسيوم سنة ١٨٩٦ مُدوّنًا عليها تفاصيلُ لمسرحيّةٍ مقدّسةٍ كانت تُمثّلُ إحياءً لذكرى تتويج الملك سنوسرت الأول ، وذلك إبّان عهد الأسرة الثانية عشرة .

شخصيّةُ أوزيريس وما قاسى من عذابٍ وآلام . وكانت تُمثّــل في أبيــدوس وصا الحجر . وقد استقى الكاتبُ اليونانيّ

شخصيّةُ أوزيريس و ما قاسى من عذابٍ وآلام . وكانت تُمثَّل في أبيدوس وصا الحجر . وقد استقى الكاتبُ اليونانـيُّ بلوتارخوس أُسطورةَ أوزيريس هذه من النُّصوص المصرية فَجمعها من هنا ومن هناك وساقها كاملةً في كتابه عن إيسزيس وأوزيريس . وفي هذه الأسطورة نرى « إله الخضرة » أي سرّ الحياة في صراعٍ مع أخيه سيث « إله الجدب والعواصف والفناء » الذي يُكتب له النصر في هذا الوجود . ومن هذه الملحمة استنْبط كهنة مصرَ القديمة الدراما المصرية موْصولةً بالطّبيعة ، فإذا ما اخضرّت الأرضُ كان ذلك رمزًا لبعثِ أوزيريس وانتصار حورس ، وإذا ما ذَوَت ويبست كان ذلك إيذانًا بغلبة سيث وهزيمة حورس . وما من شكٍّ في أن المصريين القدماء كانت تستهويهم الأولى ويَهشُّون لها ، على حين كانوا ينفرون من الثانية ويبتئسون بها . ولقد جرى الأمرُ في اليونان على هذا النحو ، فلقد كانوا يتّخذون إلهًا للكرْم هو ديونيسوس ، كما اتّخذ المصريون إلهًا للقمح هو أوزيريس ، وحين حاك اليونانيون حَوْلَ ديونيسوس آلامًا أخذوا يمثلونها في المعابد وفي غير المعابد ، ومن هنا كانت الدّراما التي استنبطوها دينيّةً دُنْيويّةً .

ويرى النُّقاد المحدثون أن أسطورة أوزيريس ماهي إلا صراعٌ بين شخصين ، إذ هي تمثل أوزيريس البطل يُقْتصّ منه ويُقطَّع جسمُه إربًا إربًا على غير جُرم ، وهو ما يَتّفِقُ وموقف بطل التراجيديا اليونانية ، فهي لهذا أقرب إلى أن تكون ملحمةً منها إلى أن تكون مأساةً . فنحن في الدّراما اليونانية نحسّ الصّراعَ بين الشّخص ونفسيه ، أي بين قوة الخير والشر فيه ، ولهذا نجد أنفسنا نحيّي في بطل المسرحية ماكان خيرًا ونستبشعُ منه ماكان شرًّا ، وإذا ما حُكم عليه بالموت على هذا الشرّ عددنا ذلك قصاصًا حقًّا وأنه من عدل السّماء التي لاتدع المخطئين وخطأهم ، ورَجَوْنا أن يكون مانالَه كفّارةً له عن ذنبه ، وثَمّةَ أمثلةٌ لهذا في شخصيات بروميثيوس وأوديب وأغاممنون .

كما يرون أنَّ المجتمع الذي يعتقد بأن الفرد فيه مُسيَّر لا مُخيَّر ، وأن النفس مسوقةٌ إلى

إن لم يخالفها موضوعًا فحسبُهُ أنّه يخالفها رُوحًا ونهجًا ومَذْهبًا .

(« المسرحُ المصريُّ القديم » لإتيين دريوتون ، ترجمة كاتب هذه السُّطور)

Egyptian hell *les enfers des égyptiens* (rel.)
الجحيمُ ، العالَم السُّفليُّ عند قدماء المصريين

يتخذ الجحيمُ عندَ المصريين القدماءِ هيئةَ مصرانٍ طويلة تُدعى « أمعاءَ الرّبةِ نوت » يعيش فيه أعداءُ رع والمذنبون الذين لا يُحرمون نورَ الشمس فحسبُ بل يلقَوْنَ العذاب أيضًا على أيدي الأرواح السُّفلية .

وقد لاحظ شمبوليون أن هذا المكانَ كان بحقٍّ النموذجَ الأصليَّ لجحيم دانتي الذي كان يتخذُ هيئةَ القمع ، لأنّ تنوعَ أشكالِ التّعذيب يدعُو إلى الدَّهَشِ ، إذ تتعاقب الأرواحُ المذنبة بطرقٍ مختلفةٍ في أغلب المناطقِ السُّفْليةِ التي يزورها إلهُ الشمس ، فالبعض يوثَق بقوة في الأعمدة ويعاقبه الحرسُ الشاهرُ السيوفَ على الجرائمِ التي ارتكبها على الأرض ، ويعلَّقُ البعضُ الآخرُ ورأسُه إلى أسفلَ ، ويمشي غيرهم في صفوف طويلة بجرّ كلٍّ منهم قلبَه على الأرض بعد أن يُقطعَ رأسُهُ وتوثَق يداه إلى صدره . وكثيرا ما يُدفَن المذنبُ في الأرض حتى أخمصِ قدميه بتقدّمه رأسه ، ويقول رع موجّهًا كلامه إلى هؤلاء المتمرّدين : « أنتم يامن سقطتم بلا روح في مقرّ الرُّعب . أنتم يامن تمشون موثقين ورؤوسكم لأسفل في مقر الرّعب . أيها المطروحون المُغشّون بالدّماء المنزوعةُ قلوبُهم في مقر الرّعب . أنتم يا أعداءَ أوزيريس سيدِ العالم ورئيسِ سُكانِ الغرب . لقد أودعتكم مقر الرّعب وهأنذا أسلِمُكم للفناء » .

Egyptian heretical innovations *hérésies égyptiennes* (rel.)
البِدَعُ الدّينيّةَ المِصْريّة

صبغت البدعُ الدينيةُ العقيدةَ المِصريةَ بصبغة متميّزة ، ومن المقطوع به أنّ هذه البِدَعَ أضافتْ معبوداتٍ جديدةً ، منها اختيار الطائرِ « أبو منجل » [إيبيس] ليرمزُوا به إلى إله القمرِ ، وكذلكَ جَعْلُ إله القمر هو الإلهُ العالمُ وكاتبُ الآلهةِ . ولم تستطع الديانةُ المِصريةُ التّحلّلَ من هذه البدع التي أصبحتْ لهَا مع مرورِ الأيام قُدسيتُها ، وأصبح المؤمنُ

مع بَدْءِ الإمبراطورية الطِّيبية الثانية بدأت الشُّرفات تدخل في بناء المعابد لتضم مشاهدي الدّراما الدّينية . وكانت هذه الشُّرفات مقصورات من مكعبات حجريّة يدور بها حاجزٌ ويُفضي إليها طريقٌ مائلٌ ، ذلك لأنها بُنِيَت أوّلَ ما بُنيت خارجَ المعبد مُطلّةً على الصَّحن الرّئيسي أو على البحيرة المقدّسة ، وكانت هذه هي الحالَ في معابد الكرنك ومدينة هابو والمدامود ، ثم أصبحت في العصر الأخير تُقام داخلَ المعبد .

كذلك كانت هناك المسرحيّات التّاريخية وتلك القائمة على فكرة أخلاقيّة ، كما كان منها ما لهُ لونٌ غنائيٌّ مثل تمثيليّة « الرياح الأربع » التي تتناول الإنشادَ فيها فتياتٌ أربعٌ تمثّل كلٌّ منهنّ ريحًا من الرّياح الأربع ، ثم أخيرًا المسرحية السياسية اللاذعة .

وقد ثَبتَ أن ثَمّةَ معالمَ ومعاييرَ أعانت في تحديد ما وقع لنا من نُصوص مُتعددة . وثَمّةَ بردِيّتان إحداهما بمُتحف برلين والأخرى بالمتحف البريطانيّ دُوِّنت على كلتيهما عباراتٌ وإشاراتٌ تتّصل بالإخراجِ المسرحيّ . وهناك كراساتٌ خاصة بالمخرجين المسرحيين منذ الدّولة القديمة تشرحُ بالتّفصيل الخطوطَ الرّئيسيةَ للعمل الدّراميّ في شكل سردٍ للأحداثِ مع ملاحظات عمليّةٍ وُضِعَت إلى جوار موجزات لحوار الممثلين . كذلك وُجدت كراسات خاصّةٌ بالممثلين متمِّمة لكراسات المخرجين تتضمّن نصوصَ الحوار كاملةً وتحتوي على بَعْضِ الإشارات المسرحية أو الشُّروح . وقد أُخِذَت المسرحيات كافةً — التي كُتبَ بعضُها شعرًا وبعضها نثرًا وجَمَعَ بعضُها بين الشّعر والنّثر — عن الموادِّ الأسطوريّة التي وَجَدَت فيها الاتجاهاتُ المختلفة مُنْطَلَقًا فسيحًا .

هذا هو عِلمنا عن المسرح المصريّ القديم استنادًا إلى المتون المدروسة المتعارف عليها ، ومن البيِّن أن الغُموضَ لا يزالُ يكتنفُ نواحيَ كثيرةً من هذا الموضوع ، ولا يزالُ يراودنا الأملُ في الكشف عن كثيرٍ في مستقبلٍ قريب . غير أنه لم يبْقَ ثَمّةَ شكٌّ في وُجود مسرحٍ مصريٍّ قديم مستقلٍّ ، تُخالفُ مسرحيّاته المسرحيّاتِ الدّينيّةَ المحجّبة Les mystères — التي كان يُحتفَلُ بها في المعابد — المُخالَفةَ كُلها ولا يمتُّ لها بصلةٍ ، وهو

فإذا قام هو مقام الإله قمتُ أنا مقامَ الحاكم ، وإذا أماتَ هو أحييتُ أنا » . ثم يمضي إمحب في تفصيل جَوْلاته المسرحيّةِ مع أستاذه ، فنَعْرِفُ منه أنه انحدر معه إلى الجنوب حتى أطراف النّوبة ، كما صَعِد معه إلى الشّمال حتى مدينة أواريس في الدّلتا التي كانت قد استُخْلِصت للمرة الثانية من أيدي الهكسوس . وبعد هذا تَنطَمِس النُّقوشُ على الجزء الأسفل من النُّصُب فلا تبدو جليّةً لما أصابها من تفتُّت . ويبدو هذا النّص على أيّة حال يدور حول عُروضٍ مسرحيّةٍ موزّعة أدوارُها بين مدير الفرقة في دور الإله وبين مساعديه في دور الأمير ، ينضمُّ إليهما أفرادٌ من الكومبارس المشاركين ، هم أولئك الذين كانوا يمثّلون من يُميتُهم الإله ثم يردُّهُمُ الأمير إلى الحياة . ومحالٌ أن تكون هذه الأحداثُ في مجموعها غيرَ أساسٍ لإحدى المسرحيات ، وهو ما يُلقي ضوءًا على شيءٍ كان لا يزالُ مجهولًا لنا ، ونكاد نَلْحَظُ مثله فيما يجري في ريفنا إلى اليوم من قيام الممثّلين الجائلين بتمثيل مسرحيّاتٍ مُثيرةٍ ورقص وغناء في الأعياد والحَفَلات والموالد على مَشْهَدٍ من الفلّاحينَ الذين يحفّون إليهم ويجتمعون حولَهم . وهكذا يكون عهدُ مِصرَ بهؤلاء الممثلين قد بدأ ببداية الأسرة الثامنةَ عشْرةَ وظل ممتدًّا إلى أيّامنا هذه ، وبهذا الدّليل الذي كشف لنا عن وجوده ذاك الممثّل الحقُّ أصبحنا لا نفتقدُ ما ندفع به ادّعاءَ الإغريق بأنهم هُمُ الأربابُ الأوائلُ للمسرح . ولكنّا نجد دريوتون يعود فيُشكِّكنا في تلك القضية ، فيدفعُ بأنه ليس ثَمّةَ أثرٌ لمبنًى مسرحيٍّ قديمٍ بين الآثار المصرية على نحو ما كان للإغريق القدماء . غير أنه سرعان ما يعود فيدفعُ هذا الشّكَّ بأن العصور الوسطى الأوربية لم يكن لها هي الأخرى بين آثارها أثرٌ لمبنًى مسرحيٍّ مع ما شَهِدَته من عُروض دينيّةٍ ومسرحيّاتٍ مقدّسةٍ . غير أنه يذهبُ إلى تعليل هذا في العصور الوُسطى الأوربية بأن ثَمّةَ منصّاتٍ من الخشب كانت تُقامُ للعرض المسرحيّ على حين لم يكن للمصريّين القُدماء هذه المنصّات .

وإذ كانت الحفلاتُ الطّقسيّـةُ أو المسرحيّاتُ الدّينية المحجّبةُ لا تُبيح لغير المشاركين فيها الوُجودَ في المعابد ، لم تكن ثَمّةَ حاجةٌ إلى شُرفاتٍ أو أماكنَ للنّظّارة ، إلا أنه

لا يجد غضاضةً في التَّمَسُّكِ بها . كذلك لم يجد الكهنةُ غضاضةً في أن يُضيفوها إلى المُعْتَقداتِ مادامت تُصادِفُ هوًى في نفوسِ الشَّعب .

غير أن هذا التسامح في قبول البدع لم ينته بانتهاء عصرٍ بل مضى مع العصورِ يُضيفُ كلُّ عصرٍ ما يملِكُ ؛ فإذا العقيدةُ المِصرية تضم أخلاطًا من البِدَع بعد أخلاطٍ ، وتتقَبَّلُ مزيدًا بعد مزيدٍ . وبهذا ملكَ الشعبُ المصريُّ دون شعوبِ الأرض قاطبةً أكبَرَ مجموعةٍ من المخطوطاتِ الدِّينية يرجِعُ أكثرُها إلى أقدمِ العُصورِ ، وأخذت تنمو وتنمو زمنًا بعدَ زمنٍ حتى العصر الرُّومانيّ . غير أنه على الرغم من هذا لم يستطع المِصريون أن يجعلوا من هذا كله كتابًا مُقدَّسًا يحاكي إلى حدٍّ ما كِتابًا من الكتب المقدسة .

Egyptian Islamic pottery *céramique f. islamique égyptienne* (arts)

الخزَفُ المِصْريُّ الإسْلاميّ

عُثِرَ في الفُسطاط على نَوعٍ من الخزفِ بطلاء زُبْدِيّ اللَّون cream وزخارفَ من بقعٍ سائلةٍ وأشرطة بالألوان الخضراءِ والزرقاءِ والبنفسجيةِ أُطلِق عليه اسمُ « خزف الفيوم » بسبب العثور على كميات منه في الفيوم . وهذا النَّوْعُ متأثِّرٌ بخزف أُسْرة طَان T'ang * (انظر Chinese porcelain) ذي الزخارف المرشوشة ، فلقد زاد استيراد الأواني الصينية في العصر الفاطميّ ٩٦٩ـــ١١٧١ م بسبب ما كانت تتمتعُ به مِصرُ من ثراءٍ ورخاءٍ خلال هذين القرنين .

كذلك عُثِرَ على الكثير من أواني سيلادون يُويه Yüeh (انظر celadon) بزخارفها النباتية الشائعة وبرسوم طائرِ العنقاء phoenix * ، كما ظهر نَوْعٌ من الخزفِ المِصريّ بزخارف محزوزةٍ ومحفورةٍ تحتَ طلاءٍ بلونٍ أصفرَ أو أخضرَ أو أزرقَ فيروزيٍّ متأثرةٌ بسيلادون يُويه وبأنواعٍ من الغضارِ الصينيّ المستورَدِ من عَهْدِ أسرةِ صون Sung* الصينية المعاصرة ، وهو ما يتجلّى في مُنْتَجات الخزّافِ الفاطميّ « سعد » ومدرسته في النصف الأخير من العصرِ الفاطِميّ ، وكانت خزائنُ الخلفاء وأميرات العصرِ الفاطمي تضمّ الكثير من الأواني الصينية المستورَدَة .

كذلك عُثِر على كِسَرٍ من نوع بورسلين شن Chün فتأثرت به أواني الخزف الفاطميّ ذات الطِّلاءاتِ المُلَوَّنة بلون فرد monochrome* . وعُثِرَ في الفُسطاط على العديد من شُظَيَّات الغضار المرسوم بالأزرق على أرضيةٍ بيضاءَ من عهدِ أسرة وَنْ Yüan * وأسرة مِينْ Ming * ، وهنا نجد تأثر الخزّافين المِصريين كبيرًا في العصر المملوكيّ باقتباس الزخارِف الصِّينية في زخارِفهم خلالَ الفترة المبكرة .

وفي النِّصف الثاني من العَصرِ المملوكيّ نلمِسُ تأثُّرًا ملحوظًا وتقليدًا صريحًا للأواني والزخارفِ الصينية من عهد أسرة مِينْ ، فنرى أزهارَ اللونس والأعشابَ المائيةَ الصِّينية ورسومَ ثمار الخَوْخ والبَطِّ الطائر والتِّنّين والعَنقاء والسُّحُب الصِّينية وغيرَها من الموضوعات الصينية البحتة ، وهو ما يتجلّى في منتجات الخزاف « غيبي بن التوريزي » [أو التبريزي] وتلامذته ممن كانوا يُوقِّعون على أوانيهم بأسمائِهم تشبُّهًا بالتوقيعاتِ والأختام الصينية على قواعد أواني البورسلين المستوردة .

وبعد أن كانت المتاجرُ الصينية ترسل سفنَها إلى مدينة البصرة وميناء سيراف على الخليج العَربيّ الفارسي في العصر العباسي أصبحت السُّفن الصِّينيةُ في عصر دولة مِينْ تصل إلى عدن في جنوب اليمن ، ثم جدة التي كانت تابعةً لمِصرَ مع الحجاز في العصر المملوكي ، مما يسّر ورودَ مقاديرَ ضخمةٍ من أواني الغضار الصيني في القرنين الرابعَ عشرَ والخامسَ عشرَ ، وكانت زهيدةَ الثمنِ مما أدّى إلى تدهورِ صناعةِ الخزف المصريّ ، وعجزِها عن منافسةِ الأواني الصينية المستوردة لاسيما بعدَ اضمحلالِ الحالة الاقتصادية في مصرَ بسبب تحول طَريق التجارةِ العالمية بين الشرق والغرب إلى طريق رأس الرَّجاء الصّالح .

(الصور ٢٢٧ ، ٢٢٨ أ ، ٢٢٨ ب)

Egyptian language **اللُّغةُ المِصْرِيّة**

langue f. égyptienne (cul.)

مَرّت كِتابةُ اللُّغة المِصرية القَديمة بمراحلَ أربع هي : الهيروغليفيّة hieroglyphic * ، والهيراطِيقيّة hieratic * ، والدِّيموطيقيّة demotic * ، والقِبْطية Coptic * .

Egyptian mythology **الأسْطُورةُ المِصْرِيّة**

mythologie f. égyptienne (myth.)

الأُسطورةُ المِصريةُ وإن بَدَتْ في مَظهرِها أنها خيالٌ فقد كانت في باطنِها تعبيرًا عما يَضطَرِبُ في النُّفوس من رأيٍ وفِكرٍ وتجربة .

وفي خِضَمِّ الكَوْنِ الصّاخبِ الذي عاشَ المصريُّ فيه أسيرًا لِقُوًى مختلِفةٍ يَخافُ شرَّها ويرجو خيرَها ولا يدري كُنهَها أخذ يُمثِّلُ تلك القوى بما يُمليه عليه خيالُه . وإذ كانت هذه القوى بيدِها الضرُّ والنفعُ فقد أخذ يَدينُ لها لِيَدْرأ الشرَّ عن نفسه كما يُهيِّئ الخيرَ لها .

وهكذا دان المصريُّ بآلهةٍ تُخشى وتُرجى ، غير أنه رآها بمنأًى عنه ورأى إلى جواره ماهو أقربُ منها إليه مما يُخشى ويُرجى ، فاتّجه حواليه إلى الحيوانِ ينظرُ إليه نظرةَ المعبودِ ليدفعَ ضرَّه عنه أو ليجلُبَ الخيرَ من ورائه ، فعبد التِّمساحَ والثَّورَ والبَقرةَ والقِطّة وابن آوى . غير أن هذه الآلهةَ الدُّنيا التي تسكُنُ الأرضَ لم تسمُ في نفس المِصري سموَّ الآلهةِ العظمى التي تسكُنُ السَّماءَ ، لهذا جعل من هذه الآلهةِ الدنيا رموزًا للقوى العليا ، فهو حينَ عبدَ الحيوانَ رأى أن فيه قوةً من القوى أو صفةً مميزةً من الصفات فعبده طلبًا لخيره أو اتقاءً لشرِّه . ومع ذلك لم يَرَ المصريون أن الإله مُجَسَّد في كل بقرة وفي كل تمساح ، ومن أجل ذلك كانوا يختارون من الحيوان فردًا بعينه يقدّسونه ، على حين لايجدون ما يحول بينهم وبين ذبح بقرة أخرى أو قتل تِمساحٍ آخر .

وفي عصرِ الدُّوَيْلات الصَّغيرة التي كانت تتكوَّن من مدينة كبيرة تضمُّ ماحوالَيها من أراضٍ شاسعةٍ كان لكلِّ دوَيْلةٍ إلهُها ، وإذا هذه الآلهةُ تنسب كلٌّ منها إلى الدويلةِ أو المقاطعة التي أَلَّهته . وفي عصر الاتحاد الذي انتهت فيه هذه الدويلاتُ المختلِفةُ إلى دولتَيْن كبيرتَيْن ، إحداهُما في دلتا مِصرَ والأخرى في صَعيدِها حوالى القرنِ الأربعين ق.م أصبح لكلٍّ من المملكتَيْن آلهة . ولقد كان لموقعِ مِصرَ الجغرافيِّ المحصَّنِ ما هيّأ لأهلِها حياةً هادئةً . لذا لم ينشأ المصريُّ على الضَّغائنِ والأحقادِ والأخذ بالثأر ، فخلت الدِّياناتُ المِصريةُ القَديمة من الطُّقوسِ المروعة التي حادت بديانات أخرى عن الطريق السويّ ، ولم نجد بين آلهة المِصريين مكانًا لإله به ظمأٌ للدِّماء ، كما لا نجد في طُقوسِهم الدِّينيّة إسرافًا في اللّذّة

وآلهته وأقدارهم وما في الطبيعة من مظاهر فلكية ، ومجموعة ثانية تصوّر الطُّقوسَ الجنائزية التي كانت تُقام للميت قبل دفنه ، ومجموعة ثالثة تصوّر مشاهد الحياة اليومية genre painting * .

ولقد أخذ عُلماءُ القرن ١٩ على فنِّ التَّصوير المصري في مبدإ الأمر بُعْدَهُ عن قواعدِ المنظور ، وحفاظه على الصورةِ الجداريةِ المسطَّحة الخالية من التَّدرُّج . كما عابوا عليه أسلوبَه البدائيَّ الذي يحكي في نظرهم أسلوبَ الأطفال في تصوير جسمِ الإنسان أو محتويات الأشياء ، واقتصارَه على موضوعاتٍ مُحدَّدة لم يتجاوزْها ، وتَقَيُّدَهُ بقواعدَ صارمة مثل قاعدة المواجهة والصُّفوف ونِسب الجَسد الإنساني ، كما رمَوْا هذا الفن بالرّتابة التي تبعث المللَ في نفْسِ المُشاهِد . غير أن الفنانَ المِصريَّ لم يكن يجهلُ قواعد المنظور بل كان لا يأبه لها ، ولم يكن بدائيًّا في تصويره وإنما كان إبداعُه عن واقعيةٍ أساسُها البصيرةُ المتخيِّلةُ لا البصرُ الرّائي ، يعتمد على ما يخال بمُخيِّلته لاعلى مايدركُه بعينه .

وكان المُصوِّرُ المِصريُّ يُحِسُّ بأن خداع المشاهد فيه مافيه من حوشية ، وأن أسلوب الفن الشكليّ التجريديّ الخالي من الحيل الخدّاعة هو الأسلوب الأسْمَى ، وهي نظرة لاتختلف في جوهرها عما طالعتنا به المدارس الانطباعية والتكعيبية والوحشية والتجريدية في عصرنا الحديث .

وبينما يبعثرُ الطِّفلُ مُحتويات المشهد كما يفرضهُ هواهُ وحرصهُ على إظهار أقصى مايستطيعُ إظهاره من الأشياء ، لأنّه لايقصد بالأشكال التقريبية التي يبتدعها تلقائيا أيَّ هدفٍ زُخرفي ، نرى المُصوِّرَ المصريّ حريصًا على توزيع المحتويات في أماكنها حَسَبَ ترتيب مُعيّن وقاصدًا إلى هدفٍ بذاته ، فضلًا عن قدرتِه الفذة على تنسيق الرُّموز الهندسية سواء أكانت خطوطًا مستقيمةً أم منحنيةً ، والاتجاهاتِ التي يكون على محور واحد متوازيةً كانت أم غيرَ متوازيةٍ ، والفراغاتِ كبيرة أم متوسطة أم صغيرة ، منعرِّجة أم مستقيمة ، فلقد ساعده هذا الخيال الخصْب على إبراز الخصائص الزخرفية لأبسط الأشياء بأيسر الإمكانيات .

(المصورتان ٢٣٤ ، ٣٢٥)

قويًّا مفتولَ العضلاتِ دون أن يلقِيَ بالًا إلى مابين الأشخاص من تفاوت في الأعمارِ والأحجامِ . وحين يرسم الإنسان ينظر إليه من جوانبَ متعددةٍ ، فالوجه مجانبٌ والصدرُ مُواجِهٌ والساقان مرة أخرى مجانبتان . وكان إذا مارسَمَ قرنَي الوعل رَسمهما مِن أمام وإذا مارسم التمساح أبرزَ ظهرَهُ وإذا مارسَم السمكةَ أبدى جانبها .

ونحن إذا ماوقعت عيوننا على لَوحات التصوير المصرية خِلْنا أنفسنا نعيشُ في تلك الحياةِ المصريةِ القديمة : العمال بوجوههم التي لوَّحتها الشَّمسُ ومناكبهم العريضةِ وسواعدِهم المفتولة يكدحون راضين باسمةً ثغورُهم . والمَلّاحون يحرّكون المجاديف ، والقصّابون يقطعون اللحوم ، والرُّعاةُ يسوقون أمامهم قُطعانَهم الوديعة ، والقنّاصون يطاردون الصَّيدَ الوفيرَ ، وخدم المزارعِ المرحون يحملون البط وهو يخفُقُ بين أيديهم وقد رفعوه من تحت أجنحته أو يُمسكون بالأرانب الهلِعة من آذانها أو يَزُقُّون الإوز السمين ، أو يقبضون على الكُرْكيّ ممسكين بمنقاره كي يكفّ عن الصياح . ونكاد مع هذا نسمع ثُغاء الخراف وخُوارَ البقر ورَفيف الأجنحة ، وأن نُحِسَّ خفقات الحيوانات الأليفة وهي تخطر في تؤدة وأناة ، وأن نرى رجفةَ جلودها وآذانها ، وأن نَخالَ الزّواحف مُنسابة ، والفهود كأنها تخطرعلى نسيج مخمليّ مادةً رقابَها المستوية ، والبط والإوز وهو يتأرجحُ في مشيته ويغوص بمنقاره بحثًا عن الطعام في الماء ، وأن نرى السَّمكَ يضطرب في الشِّباكِ المنصوبة ، والماء الصافي يترقرقُ وقد خاضت فيه حيوانات جزعة إلى مجراه النّديّ ، وأن نرى السِّلال وقد غُصَّتْ بالفاكهة تتأرجحُ كالأزهار في سواعد غضّة كالأعواد الرَّطْبة . وإذا ما نفذنا إلى حيث تأخذ النساءُ زينتَهُنَّ رأينا خادماتِهن وقد مِلْن عليهن وكأنهن العيدانُ الخُضْر تميل على العُشب الغَضِّ الطّريّ . وهكذا نجد أنفسنا مع لوحات التصوير المصري وكأننا نحيا في عالم يحرّك في نفوسنا هبَّةَ الصباح الوليد وجلَبَةَ النّهار الصّاخب وهدْأَةَ الليل العميق .

ويندرج ما قدّمه المصريون القدماء من تصوير تحت مجموعات ثلاث : مجموعة أولى تُصوِّر أساطير مصر القديمة عن العالَم الآخر

أو الإيلام ، بل رأينا طفوسَهم على صورةٍ رزينةٍ رحبةٍ . ونظر المصريُّون إلى الآلهة كما ينظرون إلى إنسانٍ قويٍّ جليلٍ يُجمِعُ الكلُّ على مهابتِه واحترامِهِ ، فقَدَّموا لها ألَذّ ما طابَ من مأكَلٍ ومشرَبٍ ، وأجملَ مايكونُ من ثمارٍ وأزهارٍ ، وأفخرَ مايكونُ من ثيابٍ وحُليٍّ ، وأقاموا لها بيوتًا يتولَّونها بالعنايةِ والرعاية تُعبَّق بالبخور ، إذ كانوا يرَوْنَ أنهم بذلك ينالون رضا الرَّبِّ كي يباركَ لهم أعمالَهم .

التَّصويرُ المِصريُّ **Egyptian painting**

peinture f. égyptienne (arts)

سَلَكَ الفنانُ المصريُّ دُروبًا ثلاثةً في محاولتِه إعادةَ تصويرِ العالَم المرئيِّ : التعبيرُ المباشرُ الذي تجلّى في ملاحظة الفنّان المصري القديم للطّبيعة ، حيوانِها ونباتِها واختلاف أنشطة الإنسان فيها ، وتصوير ذلك تصويرًا صادقًا لا يشوبه تحويرٌ مقتربًا من النموذج الطبيعي محافظًا على واقعيته . ثم تعبيرٌ يرتقي به إلى مستوى الفلسفة والسموّ الفكري على ما يتجلّى في مقابر بعض « الأشراف » . وأخيرا تعبيرٌ غدت فيه الأشكالُ رمزيةً مستغلقةً ذاتَ رمزٍ عميقٍ لا تدل دلالة صريحة ظاهرة بل دلالة خفية غامضة غموض أطواء النفس .

وقد ظفر فن التَّصوير منذ وُلِدَ بحُرّيةٍ لم يظفر بها فن النحت ؛ إذ كان من شأن المُصوِّرين أن ينزوُوا في أعماق المقابر شهورًا في تأمُّلٍ عميق ، بينهم وبين العالَم الخارجي حجاب كثيف ، يتلقَّوْن الوحيَ عن أنفسهم ومايُحسّون ثم يُضفون على لوحاتِهم خلجاتِ قلوبهم . وعلى حين كان سلطانُ الكهنوت واقفًا بالمرصاد من النحات يَغُلُّ يده ويحاسبه على كل ضربة إزميل لا تتفقُ وقداسة تمثال الإله وهيبته ، كانَ المُصوِّرُ في مأمنٍ من هذا السلطانِ الجائرِ مستسلمًا في طواعية لِسُلْطان الجمال الفني وحدَه ، تجريديًّا حين يحلِّق في سماءِ الخيال ، واقعيًّا حين يَستوحي مشاهداته ، كاريكاتيريًّا حين تجنح به نفسُه المرحة إلى الدُّعابة .

وللمُصوِّر المصري طابَع خاص ، فإذا ما صوّر إنسانًا عُنِيَ بإبراز القسمات المميزةِ في الوجه وحدَه ، وصوَّرَ سائرَ الجسد على نمط لا يعدوه ، وهو إن صوَّر أنثى جعل جسدَها يفيضُ رشاقةً ، وإن صوَّرَ رجلًا جعله شابًّا

Egyptian priests **الكَهَنةُ المِصْريّون**

prêtres m. pl. égyptiens (rel.)

لكي يَضْمَنَ الملوكُ والأشرافُ في مصرَ القديمةِ تقديمَ القربانِ إليهم بعد مماتِهم على مدى الأيامِ كانوا يوصون إلى الكهنة على اختلافِهم ، جناتريِّين ومُطهِّرين ومبخّرين وقرّائين ، القيامَ بهذا الواجبِ ويحبسون عليهم ثَرواتٍ خاصةً بذلك ، فتُوكلُ إليهم رعايةُ المقبرة وصيانتها وإقامةُ الشعائر الجنائزية .

وكانوا يُوَرِّثون أبناءَهم وذَرارِيهم أعمالَهم من بعدِهم ، فكان إليهم ترتيلُ النصوصِ الدينية مع الأعياد ، كما كان إليهم رعايةُ تماثيلِ الميتِ يرشّون الماءَ أمامه ويقدّمون إليه القربانَ من خبزٍ وجعةٍ ولحمٍ مع الأعيادِ المرسومةِ ويحرقون أمامه البُخور . كما كان عليهم مع تقديم القربان أن يشعلوا ضوءًا ليرى التمثالُ مايُقَدَّمُ إليه من قربانٍ . ولهذا كان الناسُ يتركون دنياهم إلى أخراهم وهم راضون مطمئنون إلى آخرةٍ فيها الأمنُ والدَّعةُ ، آخرةٍ موصولةٍ بدنياهم التي خلّفوها يشاركون فيها الأحياء أعيادَهم واحتفالاتهم . ولهذه المشاركةِ كانوا يُقيمون في رَدَهاتِ المعابدِ أو بداخلها تماثيلَ لهم لتتقمَّصَها أرواحُهم فلا يفوتهم من دنيا الناس شيءٌ .

Egyptian sarcophagus (arts) see:
sarcophagus, Egyptian

Egyptian sculpture in the Middle Kingdom

la sculpture égyptienne du moyen empire

(arts) **النّحتُ المِصْريُّ في عَهْدِ الدَّولةِ الوُسْطى**

انتبذ النّحتُ المصري جانبًا الأسلوبَ الطّبيعيَّ المثاليَّ الذي تَميَّزتْ به فُنونُ الدّولة القديمة ليُحِلَّ محلّه الأسلوبَ الشكليَّ التجريديَّ . ذلك أن فنَّ النّحتِ الذي نهض في الدولة القديمة متميزًا بطابَعه الملكيّ في مراحلِه الأولى ثم بشعبيّته وتأثّره بالحياة اليومية قد أخذ يَتَقَيَّدُ مع الانهيار السّياسيّ بقيود تُكبِّلُهُ . وبدلًا من أن ينفصل الشّكلُ المنحوتُ عن أصله الحجريّ إذا هو يزداد التصاقًا به وكأنه المأوى الذي يلجأ إليه ، ولم يعد الميت يبدو سائرًا إلى الأمام يَقِظًا في زهو ذا صِحّةٍ سابغة بل بدا تُعوِزُهُ تلك الثّقةُ منكمشًا في تأمل يثير الأسى متدثّرًا بعباءته . كما اختفت المنحوتات الرقيقة من الحجر الجيري التي امتازت بها الدولة القديمة وشاعت الأحجار المُعتِمة التي لم تعُدْ تستخدمُ التّلوينَ لإبرازِ تأثيرها الشامل واكتفت بصقلها صقلًا شديدًا . وبينما كانت التماثيلُ الملكيةُ في الدولة القديمة تتميز بكَثْرتِها وضَخامَتِها إذا هي تستوي وتماثيلَ عامةِ الشعبِ كمًّا وحجمًا . كذلك اختفى الجسم الرياضيُّ المفتولُ العضلاتِ الذي تميزت به التماثيلُ شِبهُ العاريةِ في الدولةِ القَديمةِ من منحوتات الدولة الوسطى عن حياء تحت طياتِ الثياب ، وعلاه شعر الرأس المستَعارُ ، فإذا التمثالُ يستحيلُ إلى كتلةٍ مكعبة . وهكذا كانَ الغرضُ فيما يبدو هو تأكيدَ طابَع الكتلةِ في التمثال الساكنِ المتأمِّل .

وتلك كانتِ الحالُ في تماثيلِ الأفراد ، أما التماثيلُ الملكيةُ فعلى الرغم من احتِفاظِها بنصيبٍ من الوضعة التقليدية فإنها لم تعد تنطِق بالبهجةِ الإلهيَّة أو حتى بالسمات الملكية المعهودة في تماثيل فراعنةِ الدولة القديمة ، فبدت رؤوس فراعنة الدولة الوُسْطى قَلِقةً فَظّةً بل قاسيةً أحيانًا ، وكانت في خير أحوالها حزينةً غارقةً في التّأمُّل .

ومَردُّ هذا التّحوُّل الفنّي إلى ظُروفِ عهدِ الانتقالِ الأوّل المليئةِ بالحروبِ الداخلية، والهُدناتِ المتقلّبة والفُرقةِ والخِلاف ، كما زاد اعتقادُ الناسِ في قوةِ السِّحر الخارقةِ بعد انهيار العقيدةِ الشمسيَّة ، فشجَّع هذا مع انتشارِ الفقرِ الشديد على استعمالِ التماثيل الأقلّ نفقةً بدلًا من الإعدادِ المتقنِ المتأنّي الذي لازم نقوشَ وتماثيلَ ومقابرَ الدولة القديمة ، وشاعت هذه الأشكالُ الجديدة من الفنِّ خلال الدولةِ الوُسْطى حتى بعد عَودةِ الرخاءِ إلى البلاد .

على أنه منذ بداية الأسرة ١٢ ظهرت مدرستان فنّيتان مُختَلِفَتان هما مدرسةُ الجنوبِ ومدرسةُ الشّمال . فكانت مدرسةُ الجنوب ذاتَ واقعيةٍ مباشرة وقوةٍ في التعبير مع خشونةٍ تصِلُ أحيانا إلى الصّرامة . وقدّمت مدرسة الشمال أعمالًا تتّسِمُ بالسُّموّ والوَداعةِ ، فنظراتُ تماثيلهم أشدُّ وداعةً والفمُ أقلُّ مرارةً والوَجْنتان أكثر امتلاءً واستدارةً . وبدلًا من أن يأخذ الفنانون عن الطّبيعة مباشرةً أخذوا عن تماثيلِ منف القَديمةِ التي استخلصوا منها أنماطًا وقواعد انبثقت عنها أجسامٌ أشد انسجامًا . كانت مدرسة الجنوب أكثر واقعية ومدرسة الشّمال أكثر مِثالية ، وعاشتِ المَدْرستان في البداية إحداهما إلى جوارِ الأخرى إلى أن انتهى بهما الأمرُ إلى التّقارُب واتّخاذ طابَع عامٍّ مشترَكٍ بينهما هو إضفاءُ المثالية على الجمال والميلُ إلى الأكاديمية والتّحويرُ في بِنْيةِ الجِسْم خاصة حتى أصبحت هذه السِّمَةُ المشتركَةُ سِمةً رئيسيَّةً آخرَ الأمرِ لفنِّ الدولة الوُسطى .

(الصور ٢٢٩ ، ٢٣١ ، ٢٣٢)

Egyptian sculpture in the New Empire

sculpture f. égyptienne du nouvel empire

(arts) **النّحْتُ في الدَّولةِ الحَديثة**

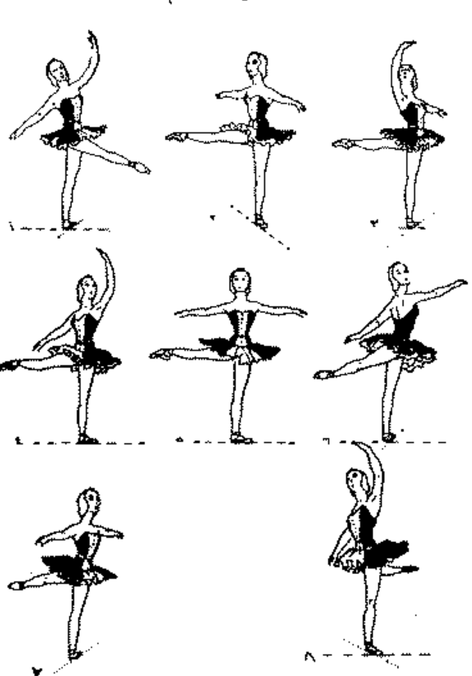
جَمَعَتْ تَماثيلُ الدولةِ الحَديثةِ بين الّجاهَي الواقعيةِ والمِثالية اللّذَيْن سادَا في المراحلِ السابقة ، فضلًا عن العناصرِ التي أضافَتْها الفتوحات التي أُدخلت الترفَ غيرَ المَعهودِ والزخارفَ الجديدة، وكذلك الانشقاقُ الذي فرضه أخناتن Akhnaton* [أمنحتب الرابع] الذي أشعل نارَ ثورةٍ معنويةٍ أتاحت لأحاسيسِ المِصريِّين الدفينة أن تنبثق ، فخرجت تماثيلُ الدولة الحديثة تَجمعُ إلى الصِّفات القديمةِ الراسخةِ الرشاقةَ ومرونةَ الخطوطِ والحسَّ الجماليَّ التشكيليَّ والاهتمام بالتعبير عن الانفعالاتِ الداخلية ، فإذا هي تفوق تماثيلَ العُهودِ الأخرى في قدرَتِها على التعبير وفي حيويتها وتحرُّرِها ضمن إطارِ الطابَع الرسمي بما يفرضه من تقاليدَ كهنوتيةٍ صارمة . على أن نضارةَ الرُّجولة الحقة وملامحَ الفتوّة التي امتازت بها تماثيلُ الدولة القديمة قد اختفت وظهرت تماثيلُ تعبّر عن جيلٍ مُتّصف بالليونة والاستمتاع بالحياة والسّعي وراءَ المظاهرِ والأُبهة . وجاهد الفنانُ في تشكيلِ طيّات الثياب المتناسقة وإبراز الشَّعْرِ المستعَار المُصفَّف بعناية شديدة .

ومضى فنُّ النحتِ في اتّجاهين مختلفين : أولُهما الأسلوب الرسمي الذي يرجع إلى فن النحت الملكي ، وهو أسلوبٌ شكليٌّ كلاسيكيٌّ نوعًا ما قائمٌ على اتباع طريقةٍ مُحدَّدةٍ في التشكيل وصنعة فنية متأنّقة . وثانيهما الأسلوب المطوّر المتكلّف الذي يمتاز بانحناءاته اللطيفة ، ويَبدو في صور النساء الدقيقاتِ الخصور ، الثقيلاتِ الأرداف ، السامقاتِ الأطراف ، الصغيراتِ الرؤوس المشرئبة فوق أعناقٍ طويلة (صورة ٢٣٥)

8. croisée derrière (crossed back)

كروَازيةٌ ، السَّاق المتقاطعة من الخَلْف .

وتبيِّن الخُطوط المُتقطِّعة في الشَّكل الزَّاوية التي يُنْظَر منها إلى الوِضْعة على حين تُبيِّن الخُطوط المُنَقَّطة زَاوية القَدَم .



(شكل ٥٢) اتجاهات الجسم الثمانية

عِيلام **Elam** *Élam* (cul.)

هي خوزستان الحالية ومَعْناها الأرضُ العالية ، وتقعُ إلى الشَّرق من دِجلة على هضْبة عالية تكْتنفُها من الشَّرقِ جبالُ إيران وتناخمُها من الغربِ مُسْتَنْقعاتٌ لاحَصْرَ لها ، وكانت في الماضي تضمُّ مُدُنًا ، وكانت لها حاضِرةٌ هي سوسه Susa* . والشَّعبُ العيلاميُّ ذو تاريخ عريقٍ يرجعُ إلى نحو من ٤٥٠٠ سنه ق.م ، ويعزو المؤرِّخون تَخلُّفَه عن جيرانِه من السُّومريِّين والبابليِّين والأشوريِّين إلى قِصَرِ المدة التي عاشها وأمرُه بيدِهِ ، فهو لم يكَدْ ينهضُ ويضعُ قدمَه على الطَّريقِ حتى وقع في قَبْضةِ سُومر ثم بابل ، ومن قبلهما انضَوى تَحت لواء أكَّد Akkad ولقد استطاعَ في تلك المدة التي عاشها مستقلًا أن يُخلِّفَ آثارًا صناعيَّةً ذاتَ شأنٍ كتلكَ العَجَلات المستخدمةِ في صُنْع الخزف وفي جرِّ العَربات . ولكنَّ الزمنَ لم يمتدَّ به لنرى له حَضارةً ثقافيةً أو علميّةً ، غير أنه على هذا كان له فضلُ نقلِ ماعنده من أسبابِ حَضاريةٍ إلى سومر وبابل أيَّامَ أن كان سيِّدًا ، وسَرْعانَ ما وَقَع تحت وَطأةِ الحضارةِ

وقسماتٍ واقعيةٌ نعبر أصدقَ تعبيرٍ عن أعمال أصحابها ، وإن جمعَ بين تماثيله بتلك الابتسامةِ المشتركةِ الوفور التي تعلو الوجوهَ كلَّها .

وكانت التَّماثيلُ المصريَّةُ تُلَوَّنُ بألوان متباينة ، فبَشَرَةُ الرجال بالمغرة الحمراء ، والشَّعرُ باللون الأسود ، والثِّيابُ باللون الأبيض ، والحُليُّ في الأكثرِ باللون الأخضر ، والعينُ ذاتُ ألوان مختلفة ؛ فبياضُها من الكوارتز الأبيض الشَّفاف والقرنيَّةُ من البِلَّور الصخري ، وأما الحدقةُ أو إنسانُ العين فكان تجويفًا في الوجه الخلفي من القرنية يُملأُ بمادَّةٍ قاتمة اللون ، مع إحاطة هذا كلِّه بإطار من النُّحاس . غير أن رؤوسَ تلك التماثيل الرَّائعة التي نُحِتت لتُحاكيَ أصحابها من الموتى بآمالهم وأمانيهم لاتكاد ملامحُها تعبِّر عن أحاسيسهم الدَّفينة ، ولبس وراءَ قسماتها غيرُ مَسحةٍ من التفاؤل بمستقبل يظلِّله هُدوءُ الأبدية . وهكذا جاء النَّحتُ المصريُّ « مِثاليًّا » على نَهجٍ غير النَّهج الإغريقي ، فلم يقدِّمْ لنا آلهةً في صورة بشرية وإنما قدَّم لنا بشرًا في صور الخالدين .

(الصورتان ٢٣٠ ، ٢٣٦)

اتِّجاهاتُ الجِسْمِ الثَّمانية **eight directions of the body** *les huit directions du corps* (blt.)

1. croisé devant (crossed in front)

كروَازيةٌ ، السَّاق المتَقاطعة مع الانحراف للدَّاخل .

2. à la quatrième devant (to the fourth front)

إلى الوَضْع الرَّابع الأماميّ (بمعنى نقل القدم إلى هذا الوضع) .

3. écarté (thrown wide apart)

إيكارْتيةٌ ، وِضْعة انفراج السَّاقين .

4. effacé (shaded)

إيفَاسيةٌ ، وِضْعة الجِسْم المنحرف للخارج .

5. à la séconde (to the second)

إلى الوَضْع الثاني

6. épaulée (shouldered)

إيبُوليةٌ ، انحراف إحدى الكَتِفَيْن لمواجهة النظارة .

7. à la quatrième derrière (to the fourth back)

إلى الوضع الرابع الخلفي (بمعنى نقل القدم إلى هذا الوضع) .

التَّماثِيلُ المِصْرِيَة **Egyptian statuary** *la statuaire égyptienne* (arts)

كان شُغْلُ المصريِّ الشاغلُ هو المصيرَ الذي سوف يُواجهُه بعد الموتِ ، فقد كان يؤمن بأن ثمةَ حياةً ثانيةً في السماء بعد حياتِهِ الأولى على الأرض . وهذا الإيمانُ باتِّصال الحيانين هو الذي أَلقى في رُوْعِه بأن يعمل على حِفْظِ جَسَدِهِ كي لا تبعد عنه روحه وكي تسكن إليه . وإمعانًا منه في استئناس الرُّوح ارتأى أن يقيم لنفسه تمثالًا على صورتِهِ يضعه معه في قبره ، وأحاطه بكل ما كان له في حياتِه من مأكَلٍ وملبَسٍ ومَتاعٍ كي لا تَسْتَوْحِشَ الرُّوح بفقدان شيءٍ ألفته في دنياها .

وهكذا كان هذا الإيمان بالخلود مبعثَ فن من الفنون الخالدة ، وكان المَثّال المصري حريصًا على أن يجعل تمثال الميِّت صورة منه تحاكيه في مَلامِحه وقَسَماته وبنْيَته وقوامِهِ كي لا تَضِلَّ الرُّوح عنه ، وكي تهتديَ إليه في يُسرٍ كلما هبَطت من السَّماء إلى الأرض ساعِيةً إلى صاحِبِها . ولكي يُمْعِنَ في التَّوثيق ويدفعَ ماعساه أن يكون من لُبْسٍ كان يضيف إلى التمثالِ رَمزًا يشير إلى اسم صاحبه ، كان له مع هذا التَّوثيق صِفةُ السِّحر ، فالمَيِّت به ضامنٌ حياتَهُ الثانيةَ ورجوعَ الرُّوح إليه ، والويلُ له إن كَشطه عنه كاشط فلن تكون له إلى الحياة عودةٌ ولن يظفر بها مرة أخرى ولن تهتديَ إليه رُوحُه . وكان حسبُ المرءِ لِكَي يحرمَ مَيِّتًا عودةَ رُوحِهِ إليه أن يمحوَ من فوق التمثال اسمَه ، كما كان حسبُه أن ينقُشَ مكانَ ما مَحا اسمَه ليكونَ هذا التمثال له . وجرّ هذا إلى تَخفُّفِ النحاتين في بعضِ العصور من المحاكاةِ الدقيقةِ ، وزادهم تَخفُّفًا ما كان يقضي به العُرفُ من نحت تماثيلَ عدَّةٍ لميِّتٍ بعَيْنِه كان عَدَدُها يبلُغُ الخمسين أحيانًا . وأدّت كثرةُ التماثيل إلى أن جعلت طالبيها لا يطلبونها من نحاتين مُجَوِّدينَ ، مُجْتَزئينَ بطلبها من نحاتين مغمورين .

وتَخيَّر النحاتُ المصريُّ لتمثاله أجملَ سِني المَصْنوعِ له التمثالُ ، فصوَّره شابًّا في مقتبل العمرِ بفيضُ حيويَّةً ، أو صوَّره رجلًا في منتصَف العمر يملأُه الوقارُ ، وقلّ أن نجد تماثيلَ تُحاكي الوَهَنَ وَالضَّعْفَ إلا إذا كانت لأُناس من الطَّبقة الدُّنيا . ورغم هذا فقد أضفى النَّحات المصريُّ على تمثاله سماتٍ

لا يقف منه موقف العداء ، ومع حماسته للعقل فلا يتصوّره قادرًا على الإدراك بغير حدود ، فقد انكب هذا الفيلسوف الشكّاكُ على تأمُّل أعماق نفسه ، كما أخذ يُنعم النظرَ في العالم من حوله ليُصدرَ حُكمه موضوعيًّا دون التزامٍ مُسبق .

Elizabethan drama **المسرح الإليزابيثي**

théâtre m. élizabéthain (drama)

كانَ مجالُ المسرحِ في الحقّ هو الميدانَ الذي تفوّق فيه أدباءُ العصر الإليزابيثي وكانت مسرحية « فيريكس وبوريكس » Ferrex and Porrex [أو غوربودوك Gorboduc] ١٥٦٢ للكاتبيْن توماس ساكفيل Thomas Sackville وتوماس نورتون Thomas Norton ١٥٣٢ — ١٥٨٤ هي أولَ نموذجٍ للتأثرِ العميق لفكر سنيكا Seneca* وفلسفتِه في المسرح الإنجليزي . ولم تكن هذه المسرحيةُ « مأساةً » بالمعنى الحق ، فقد جعلهـا مضمونُها السياسيُّ أقـربَ إلى نماذجِ « التمثيليات الخُلقيّة » moral plays* السابقةِ على هذا التاريخ . ومع ذلك كانت محاولةً لإضفاء الأسلوب الرفيع الذي وَلِعَ به أدباءُ العصر الإليزابيثي والذي لَقِنوه عن سنيكا .

وفي عام ١٥٧٦ وقع حدثٌ هامٌّ هو افتتاحُ أول مسرح للجماهير في إنجلترا ، أي أول مبنًى مخصَّص أساسًا لتمثيل الروايات سُمّي التياترو theatre ، وشُيّد في شورديتش Shoreditch وهو مكانٌ خارجَ أسوار لندن حتى لا يخضعَ لسيطرة آباء الكنيسة المتزمّتين داخلَ مدينة لندن . وفي الوقت نفسه بدأ مسرحُ بلاك فرايرز Blackfriars في لندن ذاتها نشاطَه ، يقوم الأطفال فيه بالتمثيل وتؤمُّه طبقة الصفوة وكبار القوم . وهكذا نشأ منذ ذلك الوقت نوعان مختلفان من الأداء التمثيليّ ونوعان متباينان من المشاهدين ، يضم أوّلُهما الجمهورَ الأكبر من لندن ويقتصر الثاني على الخاصة .

وقامت المسارح العامة public theatres الحديثة — التي لا يقوم الأطفال فيها بالتمثيل — حيث تنشط جماعات « الظُرفاء الجامعيين » university wits ، وهو اصطلاحٌ كان يُطلَق على مجموعة من الكتاب على شيءٍ من الثّقافة تحوّلوا وقتذاك إلى المسرح واعتمدوه موردًا لرزقهم باستثناء واحد منهم هو جون ليلي

عظمى إلا أنها دحرت أسطول الأرمادا Armada الإسباني في عام ١٥٥٨ بعَوْنِ العوامل الجوية ، فتطلّعت إليها العيونُ في القارة الأوربية بالاحترام . على أن شهرة هذا العصرِ تقومُ في الواقع على مشاركته الكبيرة في مجالات الشعر والنثر والمسرح . ومامن شكٍّ في أن المُناخ الفكري في إنجلترا قد تأثر بالعديد من التيارات الأوربية ، كما كان أدباءُ العصر الإليزابيثي شديدي الوَلَع بالأدباء الرومان القدامى وبالكتّاب الإيطاليين المعاصرين ، فلا نزاع في أن ملحمة « ملكة الجان » The Faerie Queene لإدموند سبنسر Edmund Spenser تستمدُّ الكثيرَ من عناصرها من روايات العُصور الوسطى الخيالية ، ولكنها تكشف في الوقتِ نفسهِ عن اقتباسٍ واسعٍ من أوفيد Ovid * وإلمام عميق بفرجيل Virgil * وبالكاتب الإيطالي لودفيكو أريوستو Ludovico Ariosto . وكذلك كان الأمر مع كتاب المسرح الذين كانوا يُؤْثِرون في الأغلب الأعمِّ أن يتّخذوا من المدن الإيطالية أكثر من غيرها مسرحًا تدور حوله أعمالُهم ، كما كانوا شديدي التأثر بسنيكا Seneca * وبلاوتوس Plautus * وتيرينتيوس Terence * .

وفي الوقت نفسه استمر كتّاب المسرح الإنجليز يستخدمون الأساليب والحيل الراسخة في مَسْرَحِهم القومي ، كما كان نسيج الحياة الإنجليزية أكثر ما يتجلى في أحداث الملهاة ولا سيما فيما يُدعى « بالتمثيليات التاريخية » history plays التي ظهرت عام ١٥٩٠ .

وكان أشدُّ الكتّاب الإيطاليين تأثيرًا عليهم هما نيقولو ماكيافيللي Niccolo Machiavelli وبالتـــازار كاستيلـيـــوني Baldassare Castiglione ، فلقد أذهل أوّلُهما قراء العصر الإليزابيثي حينما فصّل في كتابه « الأمير » The Prince ١٥١٣ بين السياسة والأخلاق ، على حينَ قدّم ثانيهما النموذج المثالي لكيفية تبادل الآراء بين الناس بأسلوب مهذب رفيع ، ولا سيما ما يتّصِلُ بتبادُلِ الأفكار الأفلاطونية من حوار بين الرجل والمرأة .

وقرب نهاية العصر الإليزابيثي في عام ١٥٨٠ بدأ الكاتب الفرنسي الكبير ميشيل ده مونتيني Michel de Montaigne في نشر « المقالات » Essais التي تُعد أجرأ الأعمال الأدبية في عصره : فهو لا يتحمس للدين كما

السُّومريَّة التي كانت أشدَّ حيويَّةً وأكثرَ شُيوعًا .

élancer see: **movements in dancing**

elation *exaltation f.* (aesth.) **جَذَل**

هو انفعالٌ مصحوبٌ بالبهجة عن رغباتٍ مُنْجَزة ، وقد تُلازمه حركات معبّرة .

elegantae arbiter see: **Petronius**

Elensa (Gk.) (arts) **إليوسا ، الأم الرَّءُوم**

مُصْطَلح في التّصْوير البيزنطيّ يَعْني تصوير العَذْراء مريم مُحْتَضنة طِفْلَها يسوع وقد ضمّته إلى صَدْرها في رِفقٍ وعَطفٍ ورقّة ، وتكاد عيناها تَنمّان عمّا سيكون لابنها من شأنٍ مع الأيّام ، على حين يطوّق بذراعَيْه عُنُقها في مَنْظَرٍ يثير في المُشاهد الخَشْية والخُشوع . ويُقْصَد بهذا المَشْهد أن يكون رَمْزًا للحنان الأموميّ ومامعه من رعاية دائمة .
(صورة ٢٤٧)

Elgar, Edward **إلغار ، إدْوارْد**

(mus.) (١٨٥٧ — ١٩٣٤)

مؤلِّف موسيقى إنجليزيٌّ علّم نفسَه بنفسِه ، ولم تمنعه كاثوليكيّتُه من التّعاون مع الكنيسةِ الأنجليكانية والتّأليف لها أثناء المهرجانات الكورالِيَّة السَّنَويَّة . ذاع صيتُه بعد تأليفِهِ « تنويعات اللُّغز » Enigma variations و « حُلْم جيرونتيوس » The Dream of Gerontius . ألّف سيمفونيتين وعددًا من الافتتاحيّات وكونشيرتو للفيولينه وآخـر للتّشيلّلو وموسيقى للحُجْرة . وكان ذا أسلوب واضح تميز بسمات « القوميَّة » دون أن يتردّى في شرك الأغاني الفولكلورية ، ومع ذلك فإنه لم يتحرّج في تأليف أعمال جَماهيريَّة تجتذبُ إعجابَ السَّوادِ الأعظمِ من النّاس مثل مارشاتِهِ الخمسةِ الذّائعةِ الصّيتِ المُسَمّاةِ « الأُبّهة والرَّوْعَـة » Pomp and circumstance .

Elizabethan age **العَصْرُ الإليزابيثي**

l'âge m. élizabéthain (drama)

تميّز العصرُ الإليزابيثي ١٥٥٠ — ١٦٠٠ باحتلال إنجلترا مرتبةً سامية في ميدان الأدب ومكانةً أقلّ شأنًا في غير ذلك من الفنون ، كما أنها بدأت تلعبُ دورًا ملموسًا في السّياسة الدّوليّة ، ومع أنها لم تكن بعدُ قوةً عسكرية

John Lyly الذي كتب ملهاواته الرفيعة مثل مسرحية « الإسكندر وكامپاسپي » Alexander and Campspy ١٨٥٤ و « إنديميون » Endimion ١٥٨٥ خِصّيصًا لمسارح الأطفال ، ومع ذلك كان تأثيرُه على شكسبير ملحوظًا . كما أدخل توماس كيد Thomas Kyd ١٥٥٨-١٥٩٤ بمسرحية « المأساة الإسبانية » The Spanish tragedy ١٥٩٠ التي ظفرت بإقبالٍ منقطع النظير ، الخطابةَ المسرحية المأثورة عن سنيكا على المسرح الشعبي ووطّد دعائم عنصر الثأر كركيزة لها شأنُها في مأساةِ العصر . وترقى إنجازاتُ كريستوفر مارلو Christopher Marlowe ١٥٦٤ - ١٥٩٣ فوق إنجازاتِ كلٍّ من سبقوه من المؤلفين المسرحيين الإنجليز ، وكانت أولى رواياته للمسرح العام هي تيمورلنك Tamburlaine ثم أعقبها برواية « الدكتور فاوست » Doctor Faustus و « إدوارد الثاني » Edward II و « مذبحة باريس » Massacre at Paris و « يهوديّ مالطه » The Jew of Malta ، وثمة جدلٌ قائمٌ حتى الآنَ حول ترتيبِ ظهور هذه الروايات . وكان يُنظر إلى مارلو في وقتٍ ما على أنه كاتبُ شعرٍ مرسل blank verse من الطرازِ الأول قبل أيِّ شيءٍ آخر ، (وهو أولُ من بثَّ الموسيقى والرصانةَ الدراميةَ في اللغة الإنجليزية) ، وقد اتهمه بعضُ نقادِ عصره بإسقاطه شخصيته العنيفةَ والطموحة على مسرحياته ، وهو ما لم يأخذْ به نقادُ القرنِ الحالي ، ومن ثَمَّ فقد دبَّت فيها الحياةُ من جديد حيث تُعرَض الآنَ على المسارح الناطقة بالإنجليزية وتلقى نجاحًا مُطّردًا .

على أن أعظمَ كُتّاب المسرح قاطبةً وأبرزَ من ارتقى باللغة الإنجليزية هو وليام شكسبير William *Shakespeare ١٥٦٤-١٦١٦ بلا نزاعٍ ، الذي وُلِد في نفسِ السنة التي وُلِدَ فيها مارلو . وأغلبُ الظنِّ أنَّ أولَ أعمالِه الكوميدية هي « سيّدان من فيرونا » The Two gentlemen of Verona ١٥٩٣ وإن كان قد فرغ من كتابة مسرحياته التاريخية : « هنري السادس » Henry VI بأجزائها الثلاثة مابين عامي ١٥٩١ و١٥٩٣ و « ريتشارد الثالث » Richard III حوالى عام ١٥٩٣ . وأولى مآسيه هي مسرحيتُه المتأثرةُ بسنيكا وأوفيد Ovid * « تيتوس أندرونيكسوس » Titus Andronicus ١٥٩٤ ومسرحيتُه الرومانسية « روميو وجوليت » Romeo and Juliet ، ١٥٩٥ ولم يعدُ إلى « المأساة » أو بمعنى أصحَّ لم يصلْ إلى تحقيقها بالفعل إلا في مسرحية « هاملت » Hamlet ١٦٠١ ومع أنه قد وصل قبل انتهاء القرن السادسَ عشرَ بالملهاة وبمسرحية التاريخ الإنجليزي English history drama إلى حد الكمال ، إلا أن أروعَ إنتاجه ينتمي إلى القرن التالي . فقد بدأ حياته الأدبية كاتبًا متميزًا بسمات عصر الملكة إليزابيث ذي الأسلوب المنمّق الواضح الدلالة ، وإذا هو على مرِّ الزمن يغدو رجلَ عصرِ الملك جيمس الأول بكل ما في ذلك العصر من سمات الأسلوب المتفجر ، مدركًا في الوقت نفسه طبيعة الحياة البشرية المأسويّة إدراكًا كاملًا . وتنتمي إلى هذه الحقبة مسرحيةُ « عطيل » Othello ١٦٠٤ و « الملك لير » King Lear ١٦٠٥ و « ماكبث » Macbeth ١٦٠٦ و « أنطونيو وكليوباتره » Antony and Cleopatra ١٦٠٧ . وفي الأيام الأخيرة من عمره عاد أدراجه إلى الرومانسيّة مع مزيدٍ من التعمّق في الفكر والأسى . وأبرز أعماله في هذا التيار هي « حكاية الشتاء » The Winter's Tale ١٦١٠ و « العاصفة » The Tempest ١٦١١ . وفي عام ١٦١٣ اشترك معه جُون فلتشر John Fletcher ١٥٧٩ - ١٦٢٥ في تأليف مسرحيتين أو ثلاث . وقد غدا فلتشر المؤلف المسرحيّ لفرقة شكسبير المسرحيّة Shakespeare Company بعد اعتزال الأستاذ . ولم يُنشر من بين روايات شكسبير المسرحية أثناء حياته إلا حوالى نصفها ، وفي عام ١٦٢٣ دفع مُمثّلو فرقته إلى المطبعة بمجموعة مسرحيّاته المنشورة في طبْعتها الأولى بالقطْع الكبير folio edition

الفلّاحُ الفصيح **eloquent peasant**

le conte de l'oasien (cul.)

هو فلاحٌ مصري جرت على لسانه منذ نحو ٤٠٠٠ سنة رسالةٌ أشبهُ بالقصة المسرحية تدور فصولُها حول رجل من رجالي الحكم يسعى جاهدًا في القضاء على كل فساد وأن يكونَ قدوةً لغيره في التزام الحق والبعد عن مواطن الرِّيبة .

وتمثل القصةُ فلاحًا سلبَهُ دوابَّه وحاصلاتِهِ موظفٌ غيرُ مرموقٍ من بين رجال رنسي رئيس مديري قصر فرعون ، فلم يسكت على ما أصابه من ظلم ، بل رفع أمره إلى رنسي وفوهُ الحقِّ تتدفقُ من بين شفتيه .

وتبدأ الرسالةُ بمقدِّمةٍ مسرحيةٍ تضفي عليها ثوبَ القصة ، ثم تجيءُ بعدها خطبٌ تسعٌ يُفصِحُ فيها الفلاحُ الجريءُ عن شكواه . وفي الخُطبةِ الأولى يجابهُ الفلاحُ ربَّ بيت المال بما أصابه على يدي عامله راميًا إياه بالتفريط . ويعودُ في خُطبته الثانية إلى مثل ما أخذ فيه أوّلًا ، فيثور رنسي في وجهه . وفي الخطبة الثالثة يُسْهِب الفلاح في وصف مكانة رنسي في إقامة العدل « ماعت » Maât* فيقول له :

« إن من هو عظيمٌ مثلُك لا ينطقُ بالباطل . ولا يستخفّك مكانُك فيخرجَك عن قدرك ووقارك . ولا تقُلْ غيرَ الحق فأنت الميزان . ولا تَبْعُدْ عن الطريق القويم فأنت الاستقامة . ولتعلمْ أنك والموازين صنوان ، فإذا ما مِلْتَ مالتْ ، ولسانك لسانها ، وقلبك أثقالها ، وشفتاك ذراعاها . حذار فإن يوم الآخرة قريب » .

ويضيق رنسي بالفلاح ويهمُّ بجلده غير أن الفلاح لا يلين ولا يخاف ويُسْمِعُه خطبتيه الرابعة والخامسة ، وهما على ما فيهما من إيجاز لاذعتان قارصتان ، إذ يقول : « لقد أقاموك هنا لتكون سدًّا يمنع الغريق من أن يغرق فإذا أنت الفيضانُ الذي سوف يجرفُه في طريقه »

ويظلُّ الفلاح بين إطراء واتهام ولين وشدّة في خطبتيه السادسة والسابعة حتى إذا ما انتهى إلى خطبته الثامنة كان أعنفَ ما يكونُ فيقول :

« أقم العدالة « ماعت » فهي أبديةٌ ثاويةٌ مع من يُقيمُها في قبره تؤنسه في وحشته وتتركُ له الذكرى الطيبة في الدنيا فيخلدُ مع الخالدين »

وفي خطبته الأخيرة يذكِّره بالعاقبة الوخيمة التي سوف يلقاها فيقول له : « إن جنحْتَ إلى الظلم فسوف لا تُعقِبُ وسوف لا تقرّ عينك بوريث . وإن من يركب سفينةَ الخداع فسوف يبقى في خضم البحر حيث لا شاطئ ينتهي إليه ولا مرفأ يُلْقي عنده مراسيه » وبعدها يأخذُ الفلاحُ في لونٍ من ألوان الاحترام فيذكر لهذا السيد الكبير أنه إن لم ينل إنصافه فسوف يُيَمِّمُ شطرَ أنوبيس إله الموتى ،

حينذاك طرازَ عهدِ الوصاية Regency * . وعلى الرغم مما كان من تخالف ومُباينات يسيرة هنا وهناك في الدول التي دخلها الطرازُ الإمبراطوري ، إلا أنه كان يخضع في جملته إلى نهجِ الكلاسيكيةِ المُحْدثة neo-classicism *

enamel *émail m.* (arts) **المِيناءُ**

مادةٌ زجاجيةٌ ملوّنة تُستَخْدَمُ في زخرفة الحليّ أو الخزف أو الزجاج بتعريضها لدرجةِ حرارةٍ عالية .

en camaieu (arts) see: **camaieu, en**

encaustic painting **التَّصْويرُ الشَّمْعِيّ**
peinture f. à l'encaustique (arts)

تقنة في التصويرِ الجداريّ استخدمها المصريون القدماء والإغريق والرومان ، تعتمدُ في تصوير الجدران على الأصباغ المختلطة بالشمع والتي يجري تثبيتُها بعد ذلك بالحرارة .

enchaînement de pas (blt.) **تسَلْسُل الخُطى ، أنْشِيْنمان ده پاه**

تُطلَقُ على أي عدد من الخُطوات المتعاقبة ، وهي « بِمَنزلةِ جُملة تعبيرية » في قصيد الرقص .

English tragedy **المَأساةُ في إنجلترا**
tragédie f. anglaise (drama)

بلغ النَّهجُ الشكسبيريُّ من التميّز حدًّا لا يستطيع معه أيُّ كاتبٍ آخر غير شكسبير أن يَرقى إليه ، بل إن الأدبَ المسرحيَّ الإنجليزيَّ السَّابق على شكسبير لم يُنبئْ بظهوره ، كما لم يَجيء بعدَهُ من يوطِّدُ ما أرساه من تقاليدَ إلّا من حيثُ الشَّكل فحسبُ . وقد قِيلَ إن كريستوفر مارلو Christopher Marlowe ١٥٦٤ — ١٥٩٣ هو السَّلفُ المباشر لشكسبير إلّا أن أوْجهَ الشَّبهِ بين شكسبير وتوماس كيد Thomas Kyd هي التي تبدو أشدَّ وضوحًا . وما من شكٍّ في أن شكسبير قد استعار ممن سبقوه ، وإذا كان لم يبتكر سوى القليل من الحَبَكات الدّرامية فلقد كان بارعًا في اقتباس كلِّ ما يخدُم أغراضَه ، غير أن مرور الزمن محا مَعالِمَ الأصول التي أخذ عنها .

وثمَّةَ العديدُ من المؤلّفين المسرحيّين الذين

الشّعار هو الماثل أمام قدسِ الأقداس للملك تحتمس الثالث في مَعْبَد الكَرْنَك بالأقصر ، فقد شُيِّد عمودَيْن كانا يَحْمِلان سَقفًا من الجرانيت الوَرديّ،وعلى ضِلْعَين من الأضلاع الأربعة نَقشٌ بارزٌ لِزَهْرَتي البَشنين على العَمودِ الجنوبيّ ، والبردي على العَمود الشَّمالي ، وهما شِعارا الوَجْهَين القِبْليّ والبَحريّ .

embossing *bosselage m.; estampage m.; repoussage m.* (arts) **تحْويلُ التَّصميماتِ المُسَطَّحةِ إلى تصْميماتٍ بارِزةٍ**

هو تحويلُ التصميمات الفنية إلى أشكالٍ ناتئةٍ على مسطحٍ خشبيٍّ بطريقةِ الحَفر « الأوبما » . ويمكن استخدامُها في هذه الحالة في أغراض الطِّباعةِ الخشبيَّة ، أي استعمالها سلبيَّاتٍ لاستنساخِ نُسَخٍ عديدةٍ متماثِلة .

embroidery **تطْريز**
broderie f. (arts)

هو وَشْيُ قطعةٍ من النَّسيج ، فتكونُ منها أنماطٌ زُخرفيةٌ ناتئة . وقد يكون الوشْيُ بخيوطٍ من القُطْن أو الحرير أو القَصب أو تَرْصيعًا بالأحْجارِ الكَريمة .

emotionality **الطَّواعيةُ لِلانفعال**
émotion f. dans l'art (aesth.)

استعدادُ الشخصِ للانفعالِ بالمؤثّرات استعدادًا لا رَجْعةَ فيه .

emotivity **القابليَّةُ لِلانفِعال**
émotivité f. (aesth.)

هي تهيُّؤ النفسِ للانفعال .

empathy *empathie f.* (aesth.)
التداخُلُ الوِجْدانيّ ، التَّقَمُّصُ الوِجْدانيّ ، الاندِماجُ الوِجْدانيّ ، التّناغُمُ الوِجْدانيّ

فَناءُ ذاتيّةِ الفرد في ذاتِ المراد ، أو فناءُ المُشاهِد فيما يشاهدُ فإذا هما شيءٌ واحدٌ . وفي ظلّ هذا تندمج الحركةُ بالحِسّ .

Empire style **الطِّرازُ الإمْبراطُوريّ**
style m. empire (arts)

أسلوبٌ زخرفيٌّ فرنسيٌّ تميز به عهدُ الإمبراطورية الفرنسية الأولى (١٨٠٤ — ١٨١٤) وعمَّ أنحاءَ أوربا وكذا أمريكا ، وبها بَقي إلى عام ١٨٤٠ ، وكان يقابلُه في إنجلترا

وهو يعني بذلك الانتحارَ .

وتنتهي القصةُ إلى الملكِ فيأمر مديرَ بيتِه بالفصلِ في هذه القضية . وحين يرجعون إلى سجلِ الضرائب ويتعرَّفون حالَ هذا الفلاح وما ناله يُرَدُّ إليه ما سُلِبَ منه .

Elysium, Elysian Fields *Champs Elysées* (myth.) **الفِرْدوس ، الحقول الإليزيَة**

هو — عند الإغريق — ما يُرْفَعُ إليه المحظوظون من البشرِ رُوحًا وجسدًا . وهُوَ يُصورُ الجنّةَ في تصورِها القديم السَّابق على عصْر اليونان ، وإن كانت الجنةُ في نظرِ الإغريق هي بلادَهم السَّعيدةَ التي تُسمَّى « جُزر المُباركين » . وقد ظلت الحقولُ الإليزيّة مَكانًا غامضًا لأن الحديثَ عنها وَرَدَ أحيانًا وكأنها شيءٌ منفصل تمامًا عن دار هاديس Hades* ، وهو تصورٌ منطقيٌّ لأن هذا الأخير كان سَكنًا لأرواح الموتى وليس مُقامًا للبشرِ الذين يُرفعون إلى الخُلود .

emaki (narrative picture scrolls) (arts) **إيماكي**

هي تصاوير يابانيّة تقليديّة على لَفائف ، تنتمي للأُسْلوب القوميّ للتّصوير اليابانيّ « ياماتو — إيه » (انظر Japanese painting) ، وتجمع كلُّ لَفيفة الأحْداث في تعاقُبها حَرَكةً وَمَشاهدَ وكأنها شَريط سينمائيّ . والرَّاجح أن هذا اللّون من التصوير نَشأ أوَّل ما نشأ باليابان ، ثم أخذ يستجيب لِرغبات النَّاس فيتضمن تصَاوير القِصَص الأدبيَّة مع نُصوصِها . وتتناول الكثرة من هَذه اللّفائف القصص دينيَّةً كانت أم غَراميَّة أم تاريخيَّة أم أسْطوريَّة ، فتعْرضُها في ثَوْب مَأسَويّ أو مَلْهَويّ وبألْوان زاهية وَرُسوم تفيض قوّة . وتُعَدّ قِصَّة أُسْرة غِنجي Genji إحدى النَّماذج الرَّفيعة المُصَوَّرة على لَفائف الإيماكي . وعلى الرَّغم من أن تِلْك اللّفائف كانت لِمُتْعة الطَّبقة الرَّاقية خاصّة ولا سيَّما نِسائِها فإنها كانت كذلك تضمُّ مَشاهِد من حَياة العامَّة . **(صورة ٢٣٩)**

emblematic columns *pilliers à décors héraldiques* (arts)
أعْمِدةُ الشّعارِ (الرّنْك) المُربَّعة (المِصْريّة)

ليس ثَمَّةَ غيرُ نموذجٍ فريدٍ واحدٍ لأعْمِدة

والشخصيات الذي يميز حركة الدراما في العصر الحديث ، وهكذا كانت رُوح السخرية المميزة لشكسبير وعدم اكتراثه باستخراج العبرة من عمله الدرامي هما نتيجة اهتمامه الفائق بالفرد أكثر من اهتمامه بالشخصية النمطية فهو قبلَ كلِّ شيءٍ لم يكن واعظًا ، وكان عليمًا شأنه شأن كورني بأن السلوك البشري لا يدرك كُنْهَهُ عقل ، ومُدْركًا مثل راسين كلَّ الإدراك لما يثير عطف النظارة ويستميل نفوسهم pathos ، ولكنه في نفس الوقت يأبى أن يطالعَ المُشاهِد بموعظةٍ أو أن يغلِّف قصته بدرسٍ أخلاقيٍّ ، وفي هذا الإطار كشف عن الطابَع الإنسانيّ العالمي لعبقريته .

أما المميزاتُ الغالبة على المأساة الإنجليزية بعد شكسبير فتكمن في المعالجة المنطلقة القوية لحبكة بالغة التعقيد ، وفي الاهتمامِ بتقديمِ المشاهدِ المثيرة تقديمًا تفصيليًّا إلى جانب العناية برسم الشخصيات رسمًا متعمِّقًا ومستفيضًا ، يُضافُ إلى ذلك توضيحُ الدوافع المنطقية لسير الأحداث ، هذا إلى انسياب الشاعرية الرنّانية الغنية بالاستعاراتِ والصورِ البديعيَّة الحيَّة .

ولقد كان وجود الممثلين التراجيديين الممتازين والمهرّجين الموهوبين تحدّيًا لقدرات المؤلفين المسرحيين لخلق أدوار أخاذة لافتة ، كما أن وجود الفرق التمثيلية المستديمة الرفيعة المستوى قد جعل في الإمكان تأليف روايات يؤديها ممثلون يكون المؤلف المسرحي فيها على علم بقدراتهم ومواهبهم . وكانت ظروف المسرح الإليزابيثي تتفقُ مع ظهورِ هذا النوع الجديد منَ المسرحيات نظرًا لافتقار المسرح وقتذاك افتقارًا شديدًا إلى المناظر وعدم احتيازه إلّا قدرًا ضئيلًا من مقوِّمات [محتويات] المنظر properties * ، مِمّا أدى إلى توالي المشاهد تواليًا انسيابيًّا متدفِّقًا .

وقد استمر الطابعُ الإليزابيثيُّ في المأساة الإنجليزية بعد شكسبير على أيدي نُخْبةٍ من الكتّاب الغزيري الإنتاج كان من الممكن أن يَبْرُزوا ويتألّقوا لو لم تحجُبْ شكسبير الضوءَ عنهم بعبقريته ، يأتي على رأسهم جون فلتشر John Fletcher ١٥٧٩ ــ ١٦٢٥ وجون وبستر John Webster ١٥٨٠ ــ ١٦٢٥ وسيريل تيرنر Cyril Tourneur ١٥٧٦ ــ ١٦٢٦ . وعندما أغلق المتطهِّرون Puritans المسارح في عام ١٦٤٢ كان الطابعُ مثل « قمبيز » Cambises وغيرها . ومع ذلك فما من شك أيضا أنه في ذات المرحلة قد أنعم النظر طويلًا في مسرحية « المأساة الإسبانية » ١٥٨٩ لتوماس كيد (١٥٥٨ــ١٥٩٤) أشهر مسرحيات ذلكَ العصر ، وكانت أولَ مسرحيةٍ باللغةِ الإنجليزية تنطوي على دوافعَ دراميةٍ حقة ، وعلى محاولةٍ صادقة لرسم الشخصيات ، وعلى تسلسل مُتشابكٍ للأحداث يؤدي إلى خاتمةٍ حتمية .

وعلى الرغم من أنها تمثيليةٌ من تمثيليات الثأر الملطّخة بالدماء والمُثْقلة بالحيل المسرحية المأثورة عن سنيكا وتتجلّى فيها السذاجة بجنوح ، فإنها قد حدّدت بوضوحٍ أسلوبًا للمأساة الإنجليزية يحظى بالقبول عند الجميع .

ولقد وضعت مسرحيةُ « روميو وجولييت » Romeo and Juliet ١٥٩٥ بطابعها الغنائيّ وقع الشهاب على المسرح الإنجليزي ، وكانت تُعَدُّ الأولى من نوعها لأنها تناولت التعارضَ المأساويَّ بين الحب والالتزام الاجتماعي بأسلوبٍ جديدٍ على المسرحِ الأوربي .

وتُحدِّدُ مآسي شكسبير السَّبْعُ التالية ابتداء من « هاملت » Hamlet ١٦٠١ وانتهاء بـ « كوريولانوس » Coriolanus ١٦٠٨ أقصى ما بلغته الدراما الحديثة في مجال المأساة ، ويكمن الفارقُ الأساسي بين المأساة القديمة والمأساة الحديثة في طبيعة الصراع المأساوي ، فلم يُعِرْ كُتّابُ المأساة اليونانية الحياة الباطنة للبطل المأساويّ اهتمامًا ملحوظًا ــ باستثناء « أوديب في كولونا » Oedipus at Colonus لسوفوكليس التي انطوت على محاولةٍ لكشفِ الأعماق النفسية لشخصياتٍ غير مألوفة ــ فلقد كان منبعُ المأساةِ بالنسبة للقدماء هو حتمية الصدام بين الفردِ والقوى الخارجية المستعصية على الإدراك ، على حين كانت بالنسبة لكبار مؤلفي المسرح في عصر النهضة مثل شكسبير وكورني وراسين نتيجةَ علّةٍ كامنةٍ في النفس البشرية ، وهي فكرةٌ تمتد جذورُها إلى الفلسفة النفسية الأفلاطونية التي كانت شائعةً حينذاك وكذا إلى الاهتمامات المسيحية الدينية . وقد ترتب على ذلك أن أصبحت الدراما تَمنحُ رسم الشخصيات اهتمامها أكثرَ مما تمنحه للحبكة الدرامية ، وهو ما سبق أن نادى به أرسطو وأدّى إلى الاتجاه نحوَ العنايةِ بالتحليل الدقيق للمواقف عاصروا شكسبير ، ولكن بن جونسون Ben Jonson ١٥٧٢ ــ ١٦٣٧ وحده ــ الذي عكف على التّأليف بأُسْلوب مُختلِف وأشدُّ كلاسيكيةً من شكسبير ــ هو الذي يمكن مُقارنتُه بشكسبير خلالَ العصر الذَّهبي للمسرح الإنجليزيِّ . ولقد كانت مسرحية « تيمورلنك » Tamburlaine (الجزء الأول ١٥٨٧ والجزء الثاني ١٥٨٨) هي طليعة مسيرةِ الدّراما الإنجليزيَّةِ في الجيل التالي لمارلو ، وكان المقصودَ بها أن تكون عرضًا شاملًا ينتظم حلقات متتابعة يجمع بينها ترابط مردّه إلى وجود شخصية محورية يدور حولها موضوع المسرحية الذي ليس إلا خيوطًا واهية من الحبكة الدرامية ، كما كان من الصعوبة بمكان التعرفُ على المغزى المقصود منها ، فضلًا عن بُدائية رسم الشَّخصيّات فيها characterization . وقد كان في الإمكان أن تُصبحَ صلة مسرحية تيمورلنك بالمسرحيات التاريخية القديمة واضحةً لو أنها كُتِبت بأبياتٍ تتميز بالرويِّ المُبْتذلِ المأثور عن الدراما الشائعة وقتذاك بدلًا من الأسلوب الرفيع السَّوي للشعر المُرسل الذي كُتِبت به . أما مسرحية « مأساة الدكتور فاوستوس » ١٥٨٩ لنفس الشاعر فلم يبق لنا من نصِّها إلا أجزاءٌ مهترئةٌ . وتكشف مسرحية « يهودي مالطة » The Jew of Malta ١٥٩٠ و « إدوارد الثاني » Edward II ١٥٩٢ عن تقدّمٍ ملحوظ في صياغة الحبكة الدرامية ورسم الشخصيات ، ولعل العمرَ لو امتد بمارلو لقدّم لنا تحفًا مسرحية رائعة . ولا نزاع في أن شكسبير قد شاهد مسرحية « تيمورلنك » حين قُدِّمت أكثرَ من مرةٍ بعد مجيئه إلى لندن وبعد سنتين من عرضها الأول ، فقد استهلَّ حياته المسرحية بتقديم مجموعة من الروايات التاريخية تتجلّى فيها آثار أسلوب مارلو بوضوح ، فعلى الرغم من درايته الواسعة بالقواعد الكلاسيكية للمأساة إلا أنه آثر تجاهلها ، وفي الحق أنّ اكتشاف أسلوب جديد مناسب للمأساة وقتذاك كان أمرًا بالغ الصعوبة . كذلك تدلّ مسرحية « تيتوس أندرونيكوس » Titus Andronicus ١٥٩٤ التي اشترك في تأليفها ، على أن مفهومه الأول عن المأساة كان وثيق الصلة بتقاليد الرُّعب التي استنَّها سنيكا Seneca* في مسرحياته

الإليزابيثيُّ للمأساة الإنجليزية قد ولّى عهدُه ، وعندما أعيد فتحُ المسارح في عام ١٦٦٠ أطلّ عصرٌ اتخذ فيه المسرحُ شكلًا جديدًا . فقد افتتح وليام دافنانت William Davenant ١٦٠٦ — ١٦٦٨ العهدَ الجديدَ للدراما الإنجليزية في عام ١٦٥٦ بمسرحيته « حصار رودس » Siege of Rhodes ، وهي مسرحيةٌ ترويجية انتظمت العديد من المناظر والمقاطع الموسيقية حتى دعاها فيما بعد « أوبرا » . وبعد سنواتٍ ثلاثٍ كانت لندن تضمُّ فرقتين مسرحيتين أشرف دافنانت على إحداهما بعد أن حصلا على حقِّ الأداء من الملك شارل الثاني ، ومرّت الفرقتان بتقلباتٍ متعددة إلى أن استقر بهما الأمرُ في مسرحَيْ كوفنت جاردن Covent Garden ودُروري لِيـنْ Drury Lane . وفي عام ١٧٣٧ عندما ألغى البرلمان حقَّ الملك في منحِ تراخيصِ المسارح لم يكن في لندن من المسارح المشروعةِ إلا هذين المسرحَيْن فضلًا عـن مسرح ڤـانبراه Vanbrugh في حي هيْماركِت Haymarket . وحتى صدور قانونِ تنظيمِ المسارح في عام ١٨٤٣ ظل مسرحا كوڤنت جاردن ودروري لين المرخّصُ لهما يحتكران الفنَّ الدراميَّ — أي المأساةَ والملهاةَ — على حين لم نجد المسارحُ الصغرى التي ظهرت في نفسِ الوقت أمامها إلّا الاعتمادَ على وسائل الإثارة والتشويق لتقديم عروضها المسرحية . وقد وقع المسرح الإنجليزيُّ بعد « عودة الملكية » Restoration تحت التّأثير الفرنسيِّ ، وكانت ثمةَ محاولةٌ جادة لإخضاع المأساةِ الإنجليزيـة للقواعـدِ الكلاسيكية ، مما أسفر عن جملةٍ من التعليقاتِ والتفسيراتِ الأدبية وعن مسرحية واحدة جديرة بالذكر هي « كلُّ شيءٍ في سبيل الحب » All for Love ١٦٧٧ لجون درايدن John Dryden ، غير أنه لم يكن بين المؤلّفين المسرحيين في عهدِ عودةِ الملكية من وُهِبَ عبقرية تأليف المأساة ، والتعبيرِ عن رُوحِ العصر إلا من خلال لونين مسرحيَّين هما « المسرحية البطولية » heroic play وملهاة السلوك comedy of manners * ، فقد قام كلٌّ من روجر بويل ١٦٢١-١٦٧٩ Roger Boyle وجون درايـدن ١٦٣١-١٧٠٠ باقتباس المسرحية البطولية من المصادر الأوربية المماثلة في محاولةٍ للتعبير في أبياتٍ مقفّاة على نمط ستنويٍّ عن العبارات الجليلة الواردة في ملاحم « عصر النهضة » البطولية مثل « أورلاندو مجنونًا » Orlando Furioso وغيرها . وبهذا كانت المسرحية البطولية الإنجليزية امتدادًا طبيعيًّا — وإن يكن سيِّئ الحظ — للملهاة المأسوية *tragicomedy المترسِّمةِ خُطى المسرح الإسبانيِّ الشديدِ المغالاة ، فكانت معظمُ روايات هذا العهد تنزعُ نحو الإفراطِ والتجاوز ، ومحاكاةِ التأثيرِ الأوبرالي ، كما غدت الشخصياتُ عملاقةً تكاد تتخطّى معاييرَ الحياةِ الواقعيـة ، وانحصرت الحبكاتُ الدراميةُ في موضوعات الحب والشرف فحسب . وليس ثمةَ مايستحق التنويه بين هذا اللون من الأعمال المسرحية سوى مؤلفات درايدن ، مثل « الملكة الهنديـة » The Indian Queen ١٦٦٤ و « الحب المستبد » Tyrannic Love ١٦٦٩ و « فتح غرناطه » The Conquest of Gra-nada ١٦٧٠ و « أورنجزيب » Aurengzebe ١٦٧٥ التي تحول بعدَها لتأليف المأساة وَفْقَ النَّهجِ الكلاسيكيِّ . وباستثناء بعض الأعمال القليلة لم تقدم المأساة الإنجليزية شيئًا جديرًا بالذكر بعد القرن السابعَ عشرَ ، وانحصر تقديم المأساة في إعادة عرض أعمال شكسبير وفي جهود الشعراء الرومانسيين غير المُجْدية لمحاكاة أسلوبه ، فقد كانت الملهاة هي العنصرَ الدراميّ الغالب .

فَنُّ التَّصْميماتِ المَطْبُوعة engraving

gravure f. (arts)

هو فنُّ الطّباعةِ اليدويَّة بواسطةِ الحجر lithography * أو بواسطة الشاشة الحريريّةِ silk screen * أو الجلدِ أو اللينوليـوم linoleum block * ، أو هو الطباعةُ بتقنة حفرِ الرُّسوم على الخشَب woodcuts * أو خربشتِها بسنِّ الإبرةِ على الرقائقِ المعدنيَّةِ etching * . ولكي تُتّخذ منها صورٌ مطبوعةٌ تُمرَّرُ الأسطوانةُ المُشْبَعةُ بالحبرِ على اللَّوح المحفور فيعلَقُ الحبرُ بالسَّطح وتحصلُ على الصورةِ إما بواسطة السُّطوحِ الناتئةِ أو الخدوش الغائرةِ المشبَّعةِ بالحبر .

أُسطُورةُ إنكي Enki *Enki (Ea)*

[إيا من الشعوب السامية] (myth.)

في غابر الزمان ببلاد ما بين النهرين ، أيامَ كانت السماءُ بمعزل عن الأرض وكان الآلهةُ يكدحون شأنُهم في ذلك شأنُ غيرهم يفلحون الأرض ويحفرون الآبار ، يَرمِين بما يعانون ، فصَدَتْ « نمَو » ابنها إنكي وهو جالسٌ على عرشه نرفع إليه شكوى الآلهةِ ، فأوحى إليها أن تَبُثَّ ترابًا ينبسطُ ما بين الأرض والمحيط تحتها ، ومن هذا التراب تُخلق الإنسانُ . وكانت ثمةَ وليمةٌ أعدها لأمّه ولإلهةِ الأرض ننماخ Ninmah [السيدة العظمى واهبة المحاصيلِ والغلال والخصوبة والتكاثر] امتدح فيها الآلهةُ إبداعَه ، وشرب الجميعُ حتى انتشَوْا ، فانتصبت من بينهم ننماخ ثائرةً تباهي بقدرتها على مسخِ ذلك الإنسان . ويتحدّاها إنكي أن تفعلَ وأنه قادرٌ على أن يُصلحَ ما تُفسد . وتنهض ننماخ إلى التراب الذي بثّته نمّو فصنعت منه مخلوقاتٍ أربعة مشوّهةً : إنسانًا لا أطراف له ، وآخر سلسَ البول ، وامرأةً عاقرًا ورجلًا مجبوبًا [مفطوع الذكر] . فيضم إنكي هذا المجبوب إلى خدمهِ ويضم العاقر وصيفةً للملكة ثم يقول لها : هأنذا وجدت عملًا لمن شوّهتِ فهل في قدرتك أن تجدي عملًا لهذا الشيخ المتهدم الذي خلقتهُ ؟ وهنا تجد ننماخ نفسها عاجزةً وتضيق ذرْعًا بسخرية إنكي فتنصبّ عليه لعنَاتِها قائلة : لن يكون لك بعد اليوم مكانٌ في الأرض ولا في السماء .

وتنطوي هذه الأسطورةُ على الصراع بين إله الماء وإلهة الأرض المسماة هنا ننماخ بينما اسمُها في غيرِ ذلك من الأساطير ننخورساج .

كذلك تَعُدُّ هذه الأسطورةُ المشوّهين والشّواذ مشكلةً من مشاكل المجتمع البابليّ لا بدَّ لها من حلّ ، كما تعزو وجودَ الشيخوخةِ والمرض إلى غفوةٍ كانت من الآلهة ساعة شرابٍ .

إنكي (إله) Enki (god)

Enki (dieu) (myth.)

كانت نظرةُ أهلِ ما بينَ النهرين القدامى إلى الماء على الأرض على أنه جانبٌ من جوانبِ الأرض . وهم وإن أضفَوْا عليه شخصيةً مستقلةً وجوهرًا خاصًّا إلا أنهم نظروا إليه وإلى الأرض التي تضمه نظرةً واحدةً تمثّل الأرضُ فيها الجانبَ المتلقّي والماءُ الجانبَ المُعْطي ، تمامًا كما يكونُ بين الأنثى والذكر في حركة

الذي يُرسلُها عن أمر الآلهة مجتمعين في مجلسهم حين يسخطون على مدينةٍ من المدن أو قوم من المغيرين على بابل . كذلك كان إنليل على رأس جيوشها في حربها مع مَنْ تُغير حربًا ضد بابل . وكما كان على الآلهة أن تخضع طائعةً مختارة لكل ما يقول به آنو لأنّه دستور الكون ، كذلك كان على إنليل أن يقضيَ على كل خارج على سلطان الآلهة شأنُه في ذلك شأنُ الجيش في الدولة . وإذ كان إنليل هو الدِّعامة التي تقومُ عليها الدولةُ وهو يدها الباطشة ، كان يجمعُ إلى الاطمئنان به الخوف منه ، لذا كان مناطَ التعويل والخوف ، عليه يعوِّل الإنسانُ ومنه يخاف (صورة ٢٤٢)

إنْليلُ وَنِنْليل (أسْطُورة) Enlil and Ninlil

Enlil et Ninlil (myth.)

كان يعيشُ في مدينة نيبور التي تتوسَّطُ أرضَ بابل آلهةٌ ثلاثة هم إنليل وننليل وأمهما ، وتريد ننليل — وكانت فاتنةً — أن تستحمَّ في النهر فتخاف أمُّها عليها الأعين وفتنةَ الشباب ، غير أن الفتاة لا تُلقي بالًا لنصح أمها وتذهبُ إلى الجدول وتجلس على ضِفَّتِه ويقعُ ماخافته الأمُّ ، فما إن يراها إنليل على الشاطئ حتى يُسرع إليها متلطفًا متودِّدًا . وتدفعه الفتاةُ فيمسكُ بها وينالُ منها قسرًا ، وإذا هي بعد حُبلى تحمل في بطنها الإلهَ القمر « سن » Sin . وينتهي إلى الآلهة جرمُ إنليل فيأمرون بتقديمه للقصاص ويَحكُم عليه الآلهةُ الخمسون وحكمُهم لا يُردُّ ، بأن يُنفى من الأرض جزاءَ اغتصابه ، ويمضي إلى الجحيم إنليل وفي أثره ننليل . ويلتفت إنليل إلى الوراء فيبهره جمالُ ننليل وينسى مالقيه في سبيلها ويحتال في أن ينالَ منها ثانية فيتنكّر في زيِّ حارس المدينة ، ويلقاها مرحبًا بها مدَّعيًا أن إنليلَ أوصاهُ بها خيرًا . وحين تطمئن له تُسِرُّ إليه بأنها تحمل في أحشائها طفلًا من إنليل . وأبدى لها إنليل المتنكر خوفه على ابن سيده مما سيلقاه في الجحيم ويصارحُها بأن خيرَ وسيلة لنجاة ابن سيده من هذا المصير المحتوم هو أن تحمل منه ابنا يلقى هذا المصير بدلًا من ابن سيده وفداء له . وتحمل ننليل من الحارس المزعوم — الذي لم يكن غيرَ إنليل — بالإله مشلمتاني ، ويلقاها إنليل ثانيةً على نهر الجحيم في زيِّ حارس ويحتال عليها مرةً أخرى فتحمل منه بالإله فيفازو ، ويطالعُها رابعةً في زيِّ عابرٍ لنهر

اللعنة بالماء العذب فيغور في أعماقِ الأرض ، غير أن الثعلب الماكر يحتالُ في أن يجمعَ بين ننخورساج والآلهة الذين أخذوا في تهدئة روع ننخورساج وإلانة قلبها ، وتصفح ننخورساج عن إنكي ويحلُّ الصفاء بين الزوجين وتلد منه آلهة ثمانيةً عوضًا عن الشجيرات الثماني التي التهمها ، وتسميها ننخورساج أسماءً بعد أن تخصِّص لكل منها مكانَها في الحياة . والأسطورةُ تعالجُ الصلةَ بين الأرض والماء وتكشف عن الصراع بين الأنوثة التي هي الأرض وبين الذكورة التي هي الماء ، ذلك الصراعُ الذي يكادُ احتدامُه ينذر بالجَدْب وجمودِ الحياة ، فإذا ماعاد الرضا والوفاقُ عاد إلى الوجودِ صفاؤه وعمَّتْهُ الخضرةُ والبهجة .

Enlightenment (age of); عصْرُ التَّنوير

Aufklärung (Ger.) *siècle f. de lumières* (cul.)

عبارةٌ تُطلَقُ على عصرِ الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوربا بين ١٦٩٠ و ١٧٧٠ تقريبًا . وكانت التسميةُ تنصبُّ في الأصل على الحركةِ الفلسفيةِ في ألمانيا التي قادها غوتولد لسنغ Lessing ومندلسون Mendelssohn في سبيل التربية والثقافة والتحرر من جمود التقاليد الذهنية والانصراف عن العلوم ومنطقها . وتُطلَقُ في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي قادها لوك Locke ونيوتن Newton ، كما تطلق في فرنسا على مدرسة ڤولتير **Voltaire** وديدرو **Diderot** .

وتتميزُ كلُّ هذه الحركات الفلسفية بالتشكيكِ في القيمِ التقليدية ومعتقداتها ، وبالميلِ نحو الفردية المطلقة ، وبإبراز فكرةِ التقدم البشريِّ العام ، وبالمناهج التجريبية للعلوم ، وبتحكيم العقل في كل شيء .

(معجم مصطلحات الأدب)

Enlil (god) إنْليلُ رَبُّ العَواصِف

Enlil (dieu) (myth.)

كانت العواصفُ في عنفها وإتيانها على ما بين أيدي الناس وذهابها بما يملكون هي القوة الثانية التي رهبها الإنسانُ البابليُّ بعد السماء . وإذ خصَّ آنو Anu * بربوبية السماء خصَّ العواصفَ بربوبية ما بين السماء والأرض وسمَّاها إنليل (اسمٌ مركَّبٌ من « إن » و « ليل » ويعني السيد الهواء) ، باسم الإله

إيجادٍ متصل . لذا جعلوا من الأرض أنثى وجعلوا من الماء ذكرًا وعُرف هذا الإلهُ باسم إنكي ثم باسم ديا . وتوسَّعوا في وصفهم للماء بعد أن تأمّلوا حركته الدائبة في فيضه وغيضه واستقراره في الأجواف السحيقة وسيلانه على وجه البسيطة فنسبوا إليه الفكرَ الواعيَ والرُّوحَ الخالقةَ ، كما وصفوا انحداره من المرتفعات إلى الوُديان ، وانعطافه أمامَ الصخورِ والجنادل بأنه الماكرُ الخادع المحتال ، وعنه يُفيدُ الحكّامُ العقل والفكرَ ومنه يُفيدُ الصناعُ المهارةَ والحذق ، وبه تسكنُ النفوس الثائرة وبتعاويذه التي يتلوها الكهنة تُطرَدُ الأرواح الشريرة . هو باختصارٍ وزير إله السَّماء آنو Anu* للزراعة والريّ ، إليه جريانُ الأنهار وتذليلُ مجاريها ، وبه تُغالَبُ المصاعب ومنه يُستَمَدُّ النصح وعلى يديه الوِفاقُ والتصالح .

أسْطُورَةُ إنْكي وَنِنْخورْساج Enki and Ninhursag epic *épopée f. d'Enki et Ninhursag* (myth.)

حين تقاسم الآلهةُ العالَمَ كانت جزيرة ديلمون [البحرين] بالخليج العربي من نصيب إلهين هما ربةُ الأرض ننخورساج Ninhursag وإلهُ الماء إنكي Enki * وطلبت ننخورساج من إنكي أن يُمدَّ الجزيرة بالماء العذب ففعل ، وأرادها أن تكونَ زوجةً له فقبلت بعد تمنّع . وقبل أن تضع ابنتَهما « ننسار » إلهةَ النبات هجرها إنكي وأخلد إلى النهر ، وبعد أن شبّت ننسار قصدت إلى النهر وحين وقعت عليها عينُ إنكي أُعجبَ بها ولم يَدْرِ بخلدِه أنها ابنتُه فغشِيَها وحملت منه بإلهة الألياف . وتمضي الأسطورة السُّومريّة فتقول إن ما فعله الأبُ بابنتِه فعله بينها بعد أن شبّت وإذا هي الأخرى تلدُ منه « أنو » إلهةَ النسيج . وتعلم ننخورساج بما كان من إنكي وتخافُ أن يقع لـ « أنو » ما وقع لسالفتيها فتوصيها بألا تدعه يمسُّها إلا إذا تزوجها ، وتستجيب أنو للنصيحة وتُفضي بذلك إلى إنكي الذي يتظاهر بالقبول ويقصد بيتها محمَّلًا بالهدايا ثم يسقيها الخمرَ حتى تسكرَ فتستسلم له ويفعلُ بها مايشاء . وتثور ننخورساج غاضبةً وخاصة حين ينتهي إليها أن إنكي قد التهم شجيراتٍ ثمانيَ نابتةً لم تكن قد أسمتها بعد فتصبّ عليه لعناتها . وتوجس الآلهة خوفًا أن تذهب تلك

الجحيم . وتنتهي الأسطورةُ بتعزيزِ إنليل ونِنليل ، ولم يكن هذا غريبًا إذ لم يكن المجتمعُ وقتذاك يَعُدُّ الاعتداءَ على المرأةِ مما يخدشُ شرفَها بل كان يراه اعتداءً على حقِّ الزوجِ وحقِّ المجتمع وحقِّ شرائعه . ثم إنَّ الأسطورة لاتعنى في كثيرٍ بشأنِ المرأة وإنما تُعنى بشئونِ أولادِها ، فمنهم ثلاثةُ آلهةٍ في العالم السفليّ ، ورابعهُم وُلِدَ قمرًا وإلهًا للنور . ولعل أهمّ مانرمزُ إليه الأسطورةُ بعد هذا هو ماكانت تنطوي عليه نفسُ إنليل من شرٍّ دفعه إلى انتهاكِ حُرمةِ شرائعِ العالم العلوي مما أدى به إلى الطردِ من عالمِ الأحياء .

en lyre see: **lyre, en**

Enneads **تاسوعات أفلوطين**

Ennéades f.pl. (cul.) see: **Neoplatonism**

Ennius **إينيوس**

Ennius (drama) **(٢٣٩-١٦٩ ق.م)**

أحدُ كبارِ كُتّاب المأساة الرومان ، ألّف عشرين مسرحيةً لم يبقَ لنا منها إلا عناوينُها ، وأربعمئة بيتٍ من أشعارها المتفرِّقة ، استعار أغلبَ موضوعاتِها من أوريبيديس والإلياذة ، وجنح أسلوبُها إلى النَّهجِ الخطابيّ .

وكتب إينيوس الملهاة أيضا وإن لم يحقق فيها نجاحًا نظرًا لإسرافه في التعلُّق بالفلسفة وسط جمهورٍ كان يفضِّل عليها الضَّحِك . وكان إينيوس شديدَ الإعجاب بأوريبيديس وبآرائه المتطرفة ، ومن ثَمّ كان يلجأ إلى الأمثالِ الأبيقورية الساخرة ، فكان لمثل هذه الملاحظاتِ البارعةِ من الأثر ما يفجِّرُ انتشاءَ الجماهير المحمومِ ، فينخرطون في التهليل والتصفيق بغير حدودٍ .

entablature **النَّضَدُ ، التَّتويجة**

entablement m. (arch.)

جزءُ المبنى الذي يعلو تيجانَ أعمدة الطُّرُزِ الكلاسيكية ، ويتكوّنُ من عناصرَ أفقيةٍ ثلاثةٍ هي العتبُ architrave * الذي يحملُ الإفريز frieze * ، والطُّنُفُ أو الكورنيش cornice * الذي يحتوي الواجهة المثلثة [الجبين المثلث] pediment * أو حشوةُ العقد tympanum * .

(شكل ١)

entasis (Gk.) (arch.) **انتفاخُ العمودِ الدُّوريّ**

تنتظمُ خطوطُ الأعمدةِ في المعبدِ الإغريقيّ تبعًا لإيقاعٍ مدروسٍ ، حتى إنَّ العين لتقرُّ وترتاحُ عند التطلُّع إلى تلك الهندسةِ الرائعةِ التي تنطوي على تطبيقاتٍ بصريَّةٍ محسوبةٍ لمعالجةِ العيوبِ المترتِّبةِ على خداعِ النظرِ في الواجهاتِ العريضةِ ، ومن ذلك الانتفاخُ الخفيفُ في بدنِ العمودِ على منحنى قطعٍ مكافئٍ ، وذلك لمعالجةِ ظاهرةِ تقعُّرِ العمودِ عند وسطِه إذا ما كانت حافاته المرئيةُ مستقيمةً تمامًا .

Entertainment of the Angels (rel.)
see: **the Hospitality of Abraham**

The Entombment **دفنُ المسيح**

La Mise au Tombeau (rel. & arts)

بعد موتِ المسيح تقدّم أحدُ أعيانِ الرامة ويُدعى يوسف الرامي إلى بيلاطس يطلب تسليمه جسدَ المسيح فأجابه إلى مطلبه . وكان يوسف من المؤمنين بالمسيح سِرًّا فأخذ جسده بعد إنزاله من فوق الصليب ، ولفّه في الكتانِ المضمَّخِ بالكافور حسب عادة اليهود وواراه في قبرِه الذي شيَّده لنفسه نحتًا في صخرة قريبة لأورشليم ، ثم دفع بحجرٍ ضخم يَسُدُّ به مدخلَ القبر الذي جلست إليه مريم المجدلية ومريم أم يعقوب تبكيانه . ويُصَوَّرُ المسيحُ في هذا المشهد عادة بعد موته بينما يودعُ جُثمانُه القبرَ إما في وضعٍ أفقيٍّ أو جالسًا وقد تجلّت جروحُه تسندُه الملائكةُ ، كما يظهر معه في هذا المشهد في أغلب الأحوال مريم العذراء ويوحنا الإنجيلي ومريم المجدلية ومريم أم يعقوب .

ولا سبيلَ إلى حصرِ اللوحات الرائعةِ التي جسّدت مشهدَ الدفن ، فقد شدّ هذا الموضوعُ الأثيرُ معظمَ العباقرة من الفنانين . ومن أشهرِ لوحاتِ الدفن تلك التي صوّرها ميكلانجلو Michelangelo * والمحفوظة بالناشونال غالبري بلندن ، وتلك التي صورها باولو ڤيرونيزي Veronese * والمحفوظة بمتحف الفن والتاريخ بجنيف ، وتلك التي صوّرها فرا أنجيليكو بفلورنسا . (انظر Deposition *) . (صورة ٢٣٨)

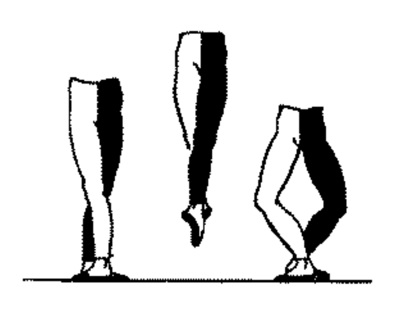
entrechat (interweaving) *entrechat m.* (blt.)

أنترشاه ، وثبةُ الساقين المرتطمتين انطلاقًا من « الوضعِ الخامس »

وثبةٌ عموديّةٌ في الهواء تتقاطعُ خلالها الساقان في تبادلٍ شديد السرعة وهما مشدودتان عند أسفلِ بطن الساق [السمّانة] مع شدِّ أطرافِ القدمين ، كما تغير القدمان أثناءَها موضعيهما إحداهما أمام الأخرى مثنى ورباع وثمان أو ربما عشر في حالاتِ الفلتات البهلوانية البارعة ، مثلما فعل الراقصُ نيجنسكي Nijinsky * . ويهبطُ الراقصُ إما على قدمين أو على قدمٍ واحدةٍ .

ويتطلعُ المتفرجُ إلى الساقين المتلاطمتين وهما يتقاطعان ثم تنفرجان في الهواء ثلاثَ مرَّاتٍ أو أربعٍ ، فلا يلبثُ أن يتخيلَ نفسه مكانَ الراقص متصوِّرًا الوقتَ الذي يلزمُه لأداءِ الحركةِ ذاتِها، فتبدو له القفزةُ وكأنها قد استغرقت مدةً أطول من حقيقتها حتى ليخال أنها قد توقَّفت في الهواء توقُّفًا حقيقيًّا .

والأنترشاه حركةٌ مستوردةٌ من المدرسةِ الإيطالية نقلًا عن حركاتِ المهرِّجين وعارضي الألاعيب والحيل في الملهاةِ المرتجلةِ commedia dell'arte * . وتُعد الأنترشاه من ألمع حركاتِ الذكور .



(شكل ٥٣)

entrée **أنترية ، دَخلةٌ**

entrée f. (blt.)

دخولُ راقصٍ أو مجموعةٍ من الراقصين والراقصات إلى منصةِ المسرح في الأوبرا حتى القرن الثامنَ عشر . وقد تكونُ رقصةً يؤديها راقصٌ في دخلةٍ منفردة entrée seule أو مجموعةٌ من الراقصين مشتركين في سماتٍ واحدة . وفي أغلب الأحوال لاصلة مباشرة للدخلة بالحدثِ الدراميّ .

l'envolée **وَثبةُ التحليقِ في الجوّ ، أنڤوليه**

l'envolée f. (blt.)

تضمُّ قفزةُ الراقص لحظاتٍ ثلاثًا جوهريةً هي : الانطلاق (ويدعوها الفرنسيون الاسترخاء la detente) ثم التحليقُ في الجو

وأن السجين يمكن أن يكون حرًّا كسقراط Socrates وأن الإمبراطور يمكن أن يكون عبدًا كنيرون Neron . ثم يذهبُ إلى أن الموتَ حادثٌ عارضٌ في حياةِ الرجلِ الخيِّر ، وأن المرءَ يمكنُ أن يقرِّبَ موعدَ الموت إذا ما رأى أن كفّةَ الشرِّ ترجَحُ كثيرًا كفّةَ الخير ، وأن يستقبلَه في هدوءٍ على أنه جزءٌ من حكمةِ الحياة الخفية ، فلو كان لسنابل القمح شعورٌ أتُراها كانت تضرَعُ لحاصدِها أن يتركها ؟ وهو يوصي المرءَ بمُحاسبةِ ضميره كلَّ يوم وينصحه قائلا : « إذا ما بلغك أن شخصًا ما قد تحدث عنك بسوءٍ فلا تنبر للدفاع عن نفسك بل قل إنه لو أحاط بسائرِ مثالبي ما توقف عند هذا الحد . »

ويزدري إبيكتيتوس الجسدَ الذي يَعُدّهُ أقذرَ الأشياء وأقلَّها إمتاعًا ، ويتعجبُ : كيف نتعلّق بهذا الشيءِ الذي نؤدّي له يومًا بعد يوم هذه الخدماتِ الغريبة ! فنحن نملأُ هذا الوعاءَ ثم ما نلبثُ أن نُفرِغَهُ ، فأيُّ شيءٍ أشقُّ من هذا ؟ وهكذا يسبقُ إبيكتيتوس المسيحية بهذه الآراء ويُرهِصُ بما نادت به الأديانُ السماويّةُ من فضائلَ .

epinaos see: **posticum**

Epiphany **عيدُ الغِطاس**

épiphanie f. (rel. & arts)

هو عيد عماد المسيح ، وسُمّي بالغطاس لأنَّ التَّعْميد كان بالتَّغطيس في الماء . ويُعدّ عيدُ الغطاس واحدًا من أعياد ثلاثة قديمة للمسيحيِّين هي عيد الغطاس وعيد الفصح Easter وعيد الخمسين أو العنصرة Pentecost* . وتعني كلمةُ epiphaneia في اليونانيّة « الظُّهور الإلهي » ، الّذي يمثّل أوّل ما يمثّل والمسيح طفلٌ حين جاءهُ ملوكُ المجوس يقدِّمون إليه هداياهم ، ثم تمثّل ثانيًا في عماده بنَهْرِ الأردُن ، وكذا تمثّل ثالثًا في عُرْسٍ قانا بالجليل حين كانت له مُعْجِزتُهُ الأولى . ولا تزال كنيسة الرُّوم الأورثوذكس تحتفظُ بالاسم القديم لِهذا العيد وهو « تيوفاني » Theophany أيّ ظهور الإله .

وكانت الكنيسةُ المسيحيّةُ تحتفلُ أوّل ما احتفلت بعيد القيامةِ Resurrection * فَحَسْبُ إذْ كانَ عندها أهمّ الأعياد ولم يكُنْ ثَمّةَ احتفالٌ بعيد الميلاد ، فالمسيح عندهم أزَليّ لا

ephebi (Gk.) *éphèbe m. pl.* (arts)

الفِتْيانُ ما بَيْنَ الثّامِنةَ عَشْرَةَ والعِشْرين عِنْدَ الإغْريق

epic *epopée f.* (cul.) **مَلْحمةٌ**

القصيدةُ القصصيةُ المسهبةُ التي تتغنّى بمآثر البطولة في أجلِّ أسلوبٍ وأجزله . وتهدف إلى تمجيدِ مُثُلٍ جماعيةٍ عظيمة (دينية أو وطنية أو إنسانية) بسرد مآثر بطلٍ حقيقيٍّ أو أسطوريّ تتجسّدُ فيه هذه المُثُل . وتخضع هذا النوع من القصائد عادةً لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتي هوميروس Homerus* المعروفتين ، كإعلانِ الشاعرِ في مستهل القصيدةِ لموضوعها ، وابتهالاته لربّة الشعر ، وبدئه القصةَ بوَسَطِ أحداثها ، وتدخُّل الآلِهةِ في شئونِ البشر ، والتشبيهاتِ المطوّلةِ المعقدة ، والقوائم الطويلة لأسماء الأبطال أو لأسماء أشياءَ هامّةٍ لحياة الأبطال كالأسلحة والسفن وما إلى ذلك ، وزيارةِ العالم السُّفليّ ، وخطبِ التفاخر والفخر ، وخطبِ الإثارة للمعارك أو للمبارزات البطولية . كلُّ هذا ينطبِقُ على الملحمة الأدبية ، أما الملحمةُ الشعبية فواضحٌ فيها النقلُ مشافهةً والتكرارُ وتجزُّؤ السردِ ، الأمرُ الذي يدل على أنها لم تكن نتاجَ زمنٍ واحدٍ أو قريحةٍ واحدة ، ويمكن اعتبارُ سيرة أبو زيد الهلالي أقربَ ماعندَ العربِ إلى هذا النوع

Epictetus **إبيكْتيتُوس**

Épictète (cul.) **(٥٠–١٢٠ م)**

ولد إبيكتيتوس بهيرابوليس في فريجيا بآسيا الصُغْرى لأمٍّ من الرقيق تَنَقَّلَ معها إلى دورِ سادةٍ عدة في بلاد مختلفة ، وكان يَلْقى من صنوفِ العذاب على أيدي السادة ما أضعف جسدَه إلى أن أعتقه صاحبُه في النهاية ، فما لبثَ أن صار فيلسوفًا وصاحبَ أسلوبٍ ساخرٍ غير منمّقٍ يهزأُ به من نفسه ومن غيره . ولم يكترث إبيكتيتوس بالطبيعة وما وراءَها شأنَ غيره من الفلاسفة بل حصر اهتمامَه في الحياة السامية وفي تدريب النفس على مراعاة الحكمةِ التي لا يحصُلُ عليها المرءُ من قراءةِ كتبِ الفلسفة ، بل باعتزال البيئةِ المحيطةِ به وبتحمّل المكاره صابرًا ، وبالزهدِ الذي يعلو إلى موقف النُّساك . وفي رأيه أن العبدَ يمكنُ أن يكونَ حرَّ الرُّوح كالفيلسوف ديوجين Diogenes *

l'envolée ثم الهبوطُ إلى الأرض l'atterisage ولوضع الجسم عندما يكون الراقصُ محلِّقًا في الهواء أهميةٌ كبرى من وجهتي النظر العضوية والجمالية ، إذ ينبغي أن يكونَ الخصرُ ثابتًا مشدودًا للغاية وإلّا تعرض الراقصُ لأضرارٍ لا حصرَ لها ، منها تشوّه عموده الفقري ، كما يجب أن تكونَ الساقان مشدودتين تمامًا . وتكمن رُوحُ الراقص في التحليق الذي يختلفُ في الرجل عنه في المرأة . فالرجل وَفْقَ ما يقول الراقص ومصمِّم الرقصات سيرج ليفار « يسعى نحوَ المجد فيغزو الفضاء شامخًا متخايلًا ، ويثب في خفةٍ وحيويةٍ منطلقًا صَوْبَ السماء ، على حين أن المرأةَ تتبعه في تحليقه دون أن تنسى لحظةً واحدةً جذورَها الراسخة في الأرض التي تتمثّل في الرقص على أطرافِ القدمين التي هي وسيلةُ الراقصةِ للتحليق » .

Eos (Gk.: **Aurore**) **إيُوس**

Eôs f. (myth.)

هي أورورا عند الرومان التي لم تكفَّ عن البكاء حزنًا على مصرعِ ولدها ممنون Memnon حتى عُدَّت دموعُها مصدرَ النَّدى .

épaulements (shouldering) *épaulements*

وَضْعُ انْحِرافِ الكَتِفَيْن ، إيبُولْمان (blt.)

هو انحرافُ الراقص أو الراقصة بإحدى كتفيْه قليلًا صوبَ الجمهور ، وهو سمةٌ من السماتِ المميزة للأسلوب الكلاسيكيّ العصريّ إذا ما ضاهيناهُ بالأسلوبِ الفرنسيّ القديم الذي لا تُستخدَمُ فيه الكتفان إلا قليلا . كما يعدُّ هذا الوضعُ الأساس الذي منه يكون الوضعُ المتقاطعُ المنحرف للدّاخل « كروازيهْ » croisée* position والوضعُ غيرُ المتقاطع المنحرف للخارج « إيفاسيهْ » position effacée* .



(شكل ٥٤)

البشر .

وإذ ضمَّ الموقعُ القائمُ فوق ربوة الأكروبول الذي شهد هذه الأحداثَ شجرةَ الزيتون المقدسةَ وينبوع الماء المالح ، والصخرةَ التي تحمل أثرَ ضربةِ بوزيدون برُمْحِه فوقَها ، كان لا معدى عن تخطيطِ المعبدِ الجديد ليحتويَ هذه المعالمَ جميعًا ، وأن يُعَدَّ له التصميمُ الجديرُ بمقر عبادة الربَّة أثينا والملك إرختيوس وبقية الأرباب الأقل شأنًا ، غير ناسين بوزيدون سواءٌ بدافعِ الإجلال والإعزاز أم بدافعِ الخشيةِ من بطشِه ، فكان السعيُ إلى تجميعِ هياكل الأرباب المتعددةَ في مبنًى واحدٍ في هذا الموقعِ غير المنتظم هو سرَّ الغرابةَ التي يتَّسِمُ بها تخطيطُ ذلك البناءِ المعقَّدِ على عكس تخطيط معبد البارثينون المبسّط ، فقد انطوى على أربعِ غرفٍ داخليةٍ تشملُ هياكلَ الآلهةِ المتعددة ، فضلًا عن دهليزٍ تحت الأرض يضمُّ ينبوع بوزيدون المالح وأثرَ رُمْحِه على الصخر ، بينما انتصب خارجَ المبنى من جهةِ الغرب سياجٌ صغيرٌ يُحيطُ بشجرةِ الزيتون هدية الربَّة أثينا .

ويتكون القسمُ الداخليُّ المستطيلُ من طابقين يرتفعُ أولهما ثلاثةَ أمتارٍ تقريبًا عن الآخرِ ، ويبلغان ١١ مترًا عرضًا و ٢٠ مترًا تقريبا طولًا . ويبرزُ نحوَ الخارجِ من المبنى ثلاثةُ أروقةٍ تختلفُ أبعادُ كلٍّ منها وتصميمُها . وبالرواقِ الشرقيِّ صفٌّ من ستَّةِ أعمدةٍ أيونية Ionic * يبلغُ ارتفاعُها ستة أمتار ونصف المتر تقريبا تخلع على البناء من ذلك الجانبِ مظهرَ معبدٍ أيونيٍّ سداسيِّ الأعمدةِ .

ويحتوي الرواقُ الشماليُّ على نفسِ العددِ من الأعمدةِ الأيونيةِ ، بيدَ أن أربعةَ أعمدةٍ منها تتقدَّم العمودين الآخرين اللذين ينتصبان إلى الوراء على كلا الجانبين ، بينما يضم المدخلُ الأصغرُ في الواجهةِ الجنوبية ستةَ تماثيلٍ للصبايا الحاملاتِ المعروفةِ باسمِ الكارياتيد caryatids* حاملةَ العتب .

وتحمل الأعمدةُ الأيونيةُ عتبًا architrave * أملس وإفريزًا frieze * لا تقطعُ النقوشُ من فوقه بعكس الطِّراز الدوريّ الذي تتناوبُ فيه التريغليفات والميتوبات ، ومن فوقه جبينٌ مثلثٌ عارٍ من النقوشِ والمنحوتات . ومن خلفِ الأعمدة ينتصبُ البابُ العريض المؤدي إلى الخلوة cella * وكان محاطًا بمجموعة من

equestrian statue **تِمْثالُ الفُروسيَة**

statue f. equestre (arts)

تمثالٌ يمثّلُ فارسًا على متنِ جواده ، وأكثرُ ما يكونُ لذكرى قائد حربيٍّ مُظَفَّرٍ أو حاكمٍ مشهور .

equilibrium **الاتّزانُ**

équilibre m. (blt.)

هو بصفةٍ عامَّةٍ الوِضْعَةُ التي يكون عليها الشيءُ عندما يتوازن ما يؤثر فيه من قُوًى وعوامل . ويعني في فن الرَّقصِ المحافظةَ على توازُنِ الجسم في أيَّةِ وِضعة ، كما يعني أيضًا المحافظةَ على الاتّزانِ أثناءَ الحركةِ على أطرافِ القدمَيْن .

Erato (arts & myth.) see: **Muses**

Erda *Erda* (myth.) **إِرْدا**

إلهةُ الأرض التي تفيضُ بالحكمةِ الأزليَّةِ في أساطيرِ الشمال ، وغدت أمًّا لثُور Thor * إلهِ الرّعد الذي أنجبته من فوتان Wotan * .

Erechtheum **مَعْبَدُ الإرِخْتِيُوم**

(Erechtheion) *Erechthéion* (arts & arch.)

بعد أن احتلت الرَّبَّةُ أثينا مكانَها المهيبَ في معبدِها الجديد « البارثينون » رأى شيوخُ المدينة وعِليةُ القومِ أن يتجهوا أيضا إلى غيرها من الأرباب الذين شاطروها الإقامة في الأكروبول Acropole* في الأزمنةِ السابقة ، ومن ثمَّ شرَعوا في عام ٤٢٧ ق.م في تشييدِ مبنى الإرختيوم على الطرازِ الأيوني .

ووقع اختيارُهم على موقعِ المعبدِ السابقِ على الغزوِ الفارسيِّ والقصرِ التقليديّ الذي أقام فيه الملك إرختيوس أولُ ملوك أثينا كما يروي هوميروس . وكان هذا الموقعُ أيضا موقعًا أسطوريًّا التقت فيه الرَّبَّةُ أثينا والإلهُ بوزيدون على اقتسام ملكيةِ بلادِ أتيكا وأمجادِ مدينة أثينا ، ففيما هما يتحاوران مزهوَّيْنِ بأمجادِهما أشهر بوزيدون رُمحَه وضرَب صخرةً فانشقَّت على الفور عن جوادٍ هو هديةُ الإلهِ بوزيدون إلى الإنسان ، وتدفَّق ينبوعٌ من ماءٍ مالحٍ أجاجٍ يخلِّدُ هذا الحدثَ الجليل ، فمالت الرَّبَّةُ أثينا وأنبتت شجرةَ الزيتون فتوَّجها الآلهة بإكليل النصر . وما لبثَ الملكُ إرختيوس الذي كان في حمايةِ الربَّة أثينا أن استأنس الجوادَ وحوَّله إلى حيوانٍ أليفٍ في خدمة

ميلادَ لَهُ . وما إنْ ذَهَبَ الغنوصيّون Gnostics إلى أنَّ المسيحَ لم يُولَدْ كإنسانٍ بَلْ ظَهَرَ أوَّل ما ظَهَرَ يومَ الغطاس ، حتّى أخذت الكنيسةُ في الاحتفالِ بمَوْلِدِ المسيحِ على أنَّهُ إلٰه تجسّد ، والقائلون بغير هٰذا يُعدّون في نظرها من الضالين . ومن هُنا لم تأخذ الكنيسة المبكرةَ في الاحتفالِ بمَوْلِدِ المسيح على حين أخذته الكنيسة بآخرةٍ . ولا يزال الأرمن يحتفلون بالعيدين معًا ، عيدِ الميلاد وعيدِ الغطاس في السّادس من يناير من كُلِّ عام . ومِنْ أبدعِ اللّوحات الفنّيّة المعبِّرة عن عيد الغطاس لوحةَ المصوِّر ساسيتا Sassetta (١٣٩٢ — ١٤٥٠) بسيينا ، وأخرى لـ « غيرلاندايو » Ghirlandaio بفلورنسا . **(صورة ٢٣٧)**

The Epistles of the Sincere Brethren

Epîtres des Amis Fidèles (Frères de la Pureté) (arts)

رَسائِلُ إخْوانِ الصَّفا وَخِلّان الوَفا ١٢٨٧ م

موسوعة كُتِبَت بِرُوحٍ شيعيةٍ متطرِّفة خلالَ القرنِ العاشر ، وتتجلّى مرحلةُ النضجِ الفني الكاملِ في نسخةِ هذه المخطوطة المحفوظة بمكتبةِ جامع السليمانية بإستنبول ، ويسجِّلُ تذييلُ النسخةِ أنها أنجزت عام ١٢٨٧ في بغدادَ ، وهو ما يعني أنها نُسخت بعد انهيار عاصمةِ العباسيين أمامَ الزحفِ المغوليِّ عام ١٢٥٨ . ومع ذلك لم تتضمَّن منمنماتُ المخطوطةِ أيَّ عنصرٍ من عناصرِ الشرقِ الأقصى التي احتلت مكانًا واضحًا في التصويرِ بعد ذلك . وتُجسِّدُ لوحاتُ هذه المخطوطةِ أسلوبَ مدرسةِ بغدادَ بعد اكتمالِ نُضجه وتدفق حيويته الخلاقةِ رغمَ أنه فرغ منها قرب نهايةِ القرن الثالث عشر . **(صورة ٢٤٩)**

epochê **إِپُوخِيه ، التَوَقُّفُ عَنِ الحُكْم**

(Gk.) (cul.)

هو مبدأُ التوقّفِ عن الحكمِ للفيلسوف بيرون الإيلي Pyrrho of Elis * لأنَّ الامتناعَ عن إصدارِ الأحكام في نظرِه ينقُلُ الإنسانَ إلى مرحلةِ اللامبالاة Ataraxia * ويحقِّقُ له اللذةَ ، إذ يصرفُه عن العالمِ ويمنحه القدرةَ على بلوغِ السعادةِ على شاطئِ الدَّعة بعيدًا عن المشاغلِ والمشاكل .

مَرِحًا وحزنًا ، لا يتردّدُ عن أمرٍ اعتزمه حبًّا أو كراهية ، ولا يملكُ مقاومته أحدٌ ويَخضعُ الآلهةُ والبشرُ جميعًا لسلطانه . ويحمل إيروس عادة قوسًا وجعبة مليئةً بالسهامِ وشعلةً مضيئة ليطعن قلوبَ ضحاياه أو يشعلها ، وتُعينه أجنحتُه الذهبيةُ على الطيرانِ وسرعة الحركة ، والغريب — ولا غرابةَ مع آلهة اليونان — أنَّهُ لا يُبصِرُ ، مما نتجم عنه المآسي أحيانا . وقد مارس سلطانه على قلوبِ كثيرٍ من الآلهة والبشر يرسلُ إليها سهامَه مدفوعًا برغبة ذاتية أو مستجيبًا لرغبةِ أمه أفروديتي ، فأصاب أبوللو Apollo * بسهمٍ أوقعه في غرام الحورية دافني Daphne * بينما أرسل سهمًا حرَّك نفورَ دافني من أبوللو . وكان وقوعُ أفروديتي في غرام أدونيس Adonis * نتيجةَ إصابتها بأحدِ سهامِ ابنها بينما كانت تمازحُه يوما . وحين وقعت عينُه على بسيخي Psyche * سحره جمالُها الفاتنُ فجرح نفسَه بسهمٍ من سهامه عفوًا ووقع في غرامها ، غير أنه مالبثَ أن هجرها حينما عصت أمرًا من أوامرِه . وبعد الندم والاستغفار التقيا من جديد في زواجٍ عرفا فيه طعمَ السعادةِ الأبدية وأنجبا ابنتَهما فولوبتاس Voluptus أي الشهوةَ الحسيَّة .

الأُخْرَوِيّات ، عِلْمُ الآخِرة **eschatology**

eschatologie f. (rel.)

مجموعةُ العقائدِ المتصلةِ بمصيرِ الإنسان بعد موتِه وبعثِه وحسابه ، ثم الجنة والنار بصفة خاصة .

إسْكُورْيال **Escorial, EL**

(arch.) (١٥٦٣-١٥٨٤)

مَبنًى شاسعٌ رحيبٌ فريدٌ شيَّدَهُ فيليب الثّاني مَلِك إسپانيا ، على موقعٍ في السفح القاحل لسلسلة جبال غوادارَاما على بُعد ثلاثين ميلًا من مدريد . وقد استغرق بناؤه أربعين عامًا ويَضُمُّ بَيْنَ جوانبه قصرًا مَلكيًّا وَقَلْعةً حصينةً وَكنيسةً منيفةً وَمقرًّا قوميًّا للفنونِ وَمَكْتبةً قيِّمةً وَدارًا لحِفْظِ الوَثائقِ وَدَيرًا وَمَعْهدًا لاهوتيًّا وَضَريحًا فخمًا للمُلوكِ والأمراءِ الإسْبان . قامَ بوَضْعِ تصميمِه الأصليِّ خوان باتيستا دي توليدو Juan Bautista de Toledo الَّذي درس على پالادیو Palladio * وسانسوفينـــو Sansovino *

الأوصافِ التي أوردها أيسخولوس في مسرحية « الصافحات » وغنى الفنّانون بتسجيلها ، غير أن نفور العقليةِ اليونانية من القبح حال دون تصويرهنّ على نحو كئيبٍ خالٍ من الجمال . ولم يتخذ الرومانُ مقابلًا لهن فيما سمّوه بالفُورْيايْ furiae اللاتي يُشتقُّ اسمُهُنّ من معنى الغضبِ الجنونيّ .

إرْنسْت ، ماكْس **Ernst, Max**

(arts) (١٨٩١-١٩٧٦)

فنّانٌ ألمانيٌّ سورياليّ دَرَسَ الفَلْسفةَ في صِباهُ ثُمَّ تحوّل إلى الفنِّ في الثّانية والعِشْرين من عُمْره ، وأدخل « الدّادئة » Dadaism * إلى مدينة كولونيا عام ١٩١٩ ، ونظّم مَعْرضًا مُثيرًا لها سَرْعانَ ما أغلقته الشُّرطة . وانتقل إلى باريس في عام ١٩٢٠ حَيْثُ اشترك مع أندريه بريتون André Breton وپول إيلوار Paul Eluard في تأسيس المذهب السُّورياليّ Surrealism * . وترك لنا إرنست أشكالًا وَهميَّةً لا تَمُتُّ إلى الواقع بصلةٍ اعتمد فيها على القصِّ واللَّصْقِ التكعيبيّ cubist collage مِمَّا كان له أثره في إثارة الرَّهبةِ حينًا وَالكآبةِ حينًا آخرَ والسُّخريةِ حينًا ثالثًا . وكان فيما فعل على غِرارِ ما فعل في روايتِه التي عُنوانُها بالفرنسيَّةِ La Femme 100 têtes (١٩٢٩) فتكونُ ذاتَ مَغْزَيَيْن . فكلمة 100 الّتي كتبها أرقامًا لا حُروفًا كما يكونُ مَعْناها مائة cent كذلك يكون مَعْناها « بلا » أو « بدون » إذا كُتبت sans ، ومن ثَمَّ ترك أمرَها إلى القارئ يذهب إلى هذا أو يذهب إلى ذاك . وكانت هذه الرّوايةُ ليست غَيْرَ أخلاطٍ من هنا ومن هناك تُعْزَى أجزاؤها لمؤلّفينَ عدَّة ولكنَّه جمع بينها على نَحْوٍ من التّنسيقِ لتبدو وكأنّها قِصَّةٌ متكاملة . وقد فَرَّ إرنست من مُعَسْكَرِ الاعْتِقالِ في فَرَنْسا عام ١٩٤٠ إلى الولاياتِ المتحدة الّتي استقرَّ فيها حتّى عام ١٩٥٠ حينَ عاد إلى فَرَنْسا من جَديد . (صورة ٢٣٣)

إيْرُوس [كُيوبيد عند الرُّومان] **Eros**

(Cupid) *Éros m. (Cupidon)* (myth.)

تقول الأسطورة اليونانية إن إيروس بن أفروديتي من هرميس Hermes * (ويقال أيضا من آريس Ares*) ، وهو الذي يسميه الرومانُ كيوپيد Cupid * أو أمور Amor إلهَ الحب (قد عاش عمرَه كلَّه طفلًا يتأرجحُ

الإطارات المتراجعةِ على شكلِ أبواب كأنها تدعو الزائرَ إلى الدُّخولِ مرحِّبة . وفوق العتب أشرطةٌ متتابعةٌ تضمُّ حلياتٍ زخرفيةً منقوشةً متنوِّعة الذوق مثل زخارف زهرةِ العسل « العلندا » honeysuckle وحبّاتِ العقد والفواصل على شكل البكرات bead and reel ، والبيضة والسهم egg and dart ، وورقةُ الشجرِ واللسان leaf-and tongue دون أن يبدوَ عليها التجمُّلُ المفتعلُ .

وبضعُ أهلُ الفن عامة معبدَ الإرخثيوم في قمةِ العمارةِ الأيونية ، كما يرجح الجميعُ أن منسكليس Mnesikles مصممَ البروپيلاي Propylaion * هو نفسُه مهندس الإرخثيوم . (صورة ٢٣٦)

إرْغاسْتيناي **Ergastinae**

Ergastines f. pl. (myth.)

عذراوات أثينا المنحدراتُ من أرقى الأسرِ اللاتي كُنّ يَنسِجْن رداءَ البِيْلُوسْ Peplos * الذي يهبنه للربَّة أثينا خلال أعيادِ الپاناثينايا Panathenaea * كلَّ أربعِ سنوات ، وكان عادة قطعةً فنيةً بارعة موشّاة بمشاهِدَ من معركةِ الآلهة مع العمالقة ، وبمغامراتِ الأبطال ممن تشملُهم الربّة أثينا بحمايتها ، وبمشاهدَ من تاريخِ أتيكا وبورتريهات للشخصياتِ الهامة .

الإيرينات ، رَبّاتُ الانْتِقام **Erinnyes**

Erin(n)yes f. pl. (myth.)

ربّاتٌ يظهرن في الأعمالِ الأدبيةِ اليونانية بَدْءًا من هوميروس كمنتقماتٍ جبّاراتٍ عادلات ومنفّذات للّعنات التي يصبُّها المظلومُ وخاصة على أولئك الذين يدنّسون الأرحامَ ، ومن ثَمَّ كن يُصغينَ إلى لعناتِ الأمهاتِ والآباءِ على أولادِهم العاقين . ولعل أبرزَ مِثال لنشاطِهن هو مطاردتُهن لأورستيس Orestes بعد أن قتل أمّه كليتمنسترا التي غدت أساسًا لواحدةٍ من أعظم مسرحيّات أيسخولوس وهي « الصافحات » Eumenides . وهن إلهاتٌ لا تعرف الشفقةُ سبيلًا إلى قلوبهن ولا يعترفن بالظروف المخففة ولا يكترثن بغير الفعل والفعلِ وحده . وتمثلت الإيرينات في الفنِّ والأدب كائناتٍ جبارةً صارمةً تحملُ المشاعلَ والسياطَ وتلفُّ الأفاعيَ حول أجسادِها كالضفائر أو فوق رؤوسها أو في أيديها . وقد أمكن تصوُّرُ أشكالِهن من خلال

على إتروريا وقضت على وَحدتِها القومية فانزوت خلالَ القرنِ ٥ ومستهل القرن ٤ وراء أسوارِ العُزلةِ بعد تهديدِ الكِلت Celts واليونان والرومان . أما المرحلةُ الثالثةُ منذ أواخرِ القرن ٤ فهي حينَ بدأت إترورِيا تفقدُ سيادتَها الاقتصاديةَ والتجاريةَ فغدت إقليمًا زراعيًّا فحسبُ . وقد أُنجزت أعمالٌ فنيةٌ قيّمةٌ خلال هذه المرحلةِ غير أنها لم ترقَ إلى مستوى أعمالِ الفترةِ السابقةِ إلى أن بسط الرومانُ نفوذَهم على المنطقةِ بأسرِها . على أن الإتروسك قد أسبغوا لونًا جديدًا على الأساطير الإغريقية إذ صبغوها بالحدةِ والعنفِ فسادت الفنونَ الإتروسكيةَ قسوة الصراع وخشونتهُ ودمويته ، وتفشّى فيها التعبيرُ عن الكوارثِ التي تحيق بالبشر ، وغدا الفنُّ الإتروسكي في مرحلتِهِ « المتأغرقة » خلال القرنين ٣ ، ٢ ق.م لا يقدم سوى منجزاتٍ تحملُ ملامحَ الفن المتأغرق في صورته الإيطالية الإقليمية .

وكان انشغالُ الفكرِ الإتروسكي بالحياةِ التي تستقبلُ الإنسانَ بعد موتِه هو الذي جَعَلَهُ يهمل تجميل المدن والدور ويُعْنى بمثواه الأخير ، فأخذ يبني المقابرَ من أحجارٍ صلبةٍ أو ينحتُها في جوفِ الصخرِ لتصمد أمام تقلبات الزمن ، فأقام في ناركوينيا وتشيرڤيتري وغيرها جبّاناتٍ يمكن اعتبارُها مدنًا للموتى صُوِّرت على جدرانِها لوحاتٌ تعكسُ بتكويناتِها وإيقاعاتِها صورًا واقعية مثيرة للحياةِ الإتروسكية ، زخرت بمشاهدِ المآدب الحافلة بجوّ المرح وأنغام الموسيقيين لتشيع السعادةُ في طيف المُتوفّى حين يرى صورةَ المأدبةِ المحتشدةِ بألوانِ الطعام ، كما كانت مشاهدُ الصيد والقنص ومباريات ألعاب القوى تعيدُه إلى المباهج التي استمتع بها خلال حياته،فضلًا عن تصويرِها للحفلاتِ الجنائزيةِ التي تُقامُ بعد موتِهِ ، وألوانِ المتعِ التي يصبو إليها في الدارِ الآخرة .

ولم يحاول الإتروسك ـــ على عكس اليونانيين ـــ خلقَ أنماطٍ فنية ، إذ اتجه اهتمامُهم إلى الفردِ وإلى وقائع الحياةِ اليومية . وأغلب الظنِّ أن الفنانَ الإتروسكي لم يكن يُقيمُ وزنًا كبيرًا لجمالِ الشكلِ والاتساق فيما كان يُنجزُه إذ دفعته عقيدتُه الدينية التي تتطلبُ منه محاكاة الواقع إلى الإفراط في أمانةِ النقل عنه في تصوير قَسَماتِ نماذجه جميلةً كانت أم قبيحةً . ولهذا

٢٥ عام ٧١٥ ق.م إلى أن هبط الأشوريون مصرَ عام ٦٧٠ ق.م وفرضوا الجزية عليها فعاد الإثيوبيون إلى بلاد النوبة ثانيةً وانقطعت الروابطُ من جديد بين مصرَ والنوبة ، وإن ظلَّ ملوكُها على صلةٍ بالحضارة المصرية مؤمنين بديانتها متخذين من آمون إلههم الأعظم ، بل كانوا يَعُدُّون أنفسَهم الورثةَ الشرعيين للملوك الفراعنة . غير أن قعودَ ملوك مصرَ الأواخرِ عن الفتوحات هيّأ للمملكة النوبية في النوبة أن تعيشَ في عزلةٍ ، فاتخذت من مدينة « مروى » الواقعة على بعد مئتي كيلومتر شماليّ الخرطوم عاصمة . وقد ظل الطابَعُ المصريُّ مسيطرًا على حضارتهم وفنونهم عهدًا طويلًا ، كما ظلت الكتابةُ الهيروغليفية هي السائدةَ حتى حلَ محلَّها الخطُّ المروي .

Etruscan **الفنُّ الإترُوسكيّ أو الإترُوري**

art *art m. étrusque* (arts)

ثمة مراحلُ ثلاثٌ اجتازها الفنُّ الإتروسكي بإيطاليا : أولاها مرحلةُ الطراز المتأثر بالشرق (٧٠٠ ـــ ٥٧٥ ق.م) حيث سادَتِ التأثيراتُ الشرقيةُ التي تتجه نحوَ النزعةِ الطبيعية وخاصةً الفينيقية والقبرصية ، كما تألّقتْ صناعـةُ الحُلـيّ والمجوهـرات والأواني والعاجيات . وشيئًا فشيئًا أخذت التأثيراتُ الإغريقيةُ تتسلّل إلى أعمالِ الفنانين الإتروريين حتى بلغت ذِروتَها فيما بين عامي ٦٢٥ و ٥٧٥ ق.م، وهي المرحلةُ الثانيةُ المسماة « بالمرحلةِ العتيقة » ، وقد انتقل خلال هذه الفترة عددٌ كبيرٌ من الفنانين والصناع الحرفيين اليونانيين إلى إتروريا وكانوا يمثلون مدرسة فنيةً مميزةَ الخصائص والسمات فقدّمت قناني العطور والأواني الكورنثية ، وحفلت حصيلةُ الفنانين الإتروسك بصورٍ متنوعةٍ لحيواناتٍ ملفّقةٍ مثل الخِيمَايْرا Chimaera والسفنكس Sphinx * والأسد المجنّح ، كما شهدت هذه المرحلةُ مولدَ نحتِ التماثيل الضخمة والتصوير الإيطالي في شبه الجزيرةِ الإيطاليةِ . وشهدت إتروريا خلالَ القرنِ ٦ ذروةَ الرخاءِ والبأسِ اللذين أتاحا لفنانيها الإجادة والتألق فظهـرت مجموعاتٌ رائعةٌ من تماثيل الطين المحروق terra-cota * غير أنه لم يُكتب للفـن الإتروسكي الاحتفاظُ طويلًا بازدهارهِ إذ بدأ يذوي ويفقد حيويته بعد أن تتابعت الهزائمُ

بالبُنْدُقيةِ وعَمِلَ في كنيسة القدّيس بُطرس برومـا تـحـتَ إشرافِ ميكلانجلـو Michelangelo * ولم يَلْبَثْ أن قَضى نَحْبَهُ بَعْدَ الشُّروعِ في التَّنفيذِ فَتَسَلَّم خَلَفُه وَتِلْميذُه خوان دي هيريرا Juan de Herrera زمامَ المَسْئوليةِ . (**صورة ٢٤٥**)

esoteric **باطِنيٌّ ، سِرِّيٌّ ، خَفيٌّ**

ésotérique adj. (aesth.)

صفة تُطلق على تعاليمَ سرية لا يُدركُ كُنهها إلا الواقفون على خفاياها . وقد قُسّمت كتب أرسطو إلى قسمين : خاصة أو خفيّة esoteric وعامةٍ أو علنية exoteric* ، وأُطلق هذا اللفظ في العصر الحاضر وصفًا للتعاليم الخفية مثل السحر وعلم الكف .

The Espolio see: **Christ Stripped of His Garments**

esquisse (arts) see: **sketch**

etching *gravure à l'eau f. forte* (arts)

الطِّباعةُ بطريقةِ الحَفْرِ بالإبرة [الحَرْبَشة] على سطحٍ معدنيّ

نوعٌ من أنواعِ حَفْرِ الرُّسومِ على صَفَحاتٍ مَعْدِنيّةٍ من الزِّنكِ أو النُّحاس بعد تَغْطيتِها بطبقةٍ شَمْعيَّةٍ أو برنيقيَّةٍ تشُقُّها أداةُ الحفر ، وهي سنٌّ مُدَبَّبةٌ رفيعةٌ . ثُمَّ تُغْمَرُ الصَّفْحةُ بَطْنًا لِوَجْهٍ في الحامضِ الّذي يتخلّل الخُدوشَ فَيَنْفُذ إلى السَّطْحِ المَعْدنيّ ليغوز في مواضع تلك الأخاديد . ويَنْزِعُ الفنَّانُ الطَّبقةَ الشَّمْعيّةَ ويغسلُ الصَّفْحة لإزالةِ آثـارِ الأحْماضِ ، ثم تُمَرَّر الأُسْطوانةُ المُشْبَّعةُ بالحِبْرِ على الصَّفْحةِ المَعْدِنيَّة حَتَّى تَمْتلِئَ الفَجَوَاتُ الغائرةُ بالحبر الَّذي يَبْقى فيها . وبعدها يُجَفَّفُ السَّطْحُ الخارجيُّ ، وبهذا تُصْبحُ الصَّفْحةُ صالحةً للطِّباعةِ فتوضع في المَكْبِسِ لتَنْطَبِعَ الأخاديدُ المُشبَّعة بالأحْبار على سَطْحِ الورقةِ .

étendre (blt.) see: **movements in dancing**

Ethiopian period **العَصْرُ الإثْيُوبيّ**

époque f. éthiopienne (cul.)

غزا الملوكُ الإثيوبيون الذين كانوا قد أقاموا لهم مُلْكًا في « نباتا » مصر وأسّسوا الأسرةَ

فقد لجأ إلى النقش البارز ولوحات الفريسك fresco * أكثر مما لجأ إلى نحت التماثيل ، كما اتخذ مادته من الطَّفل والبرونز أكثر مما اتخذها من الحجر والرخام حتى يُوفَّق إلى نقل أكبر قدرٍ من إيقاعات الحياةِ ونبضاتِها . واتجه الفنانُ في جميع المجالاتِ نحو التبسيط والتحوير والخطوط الموحية مستبعدًا التفاصيل غامدًا وركّز على الحافاتِ المحوَّطة وتحديد الكتل المصورة . **(الصورتان ٢٤٤ ، ٣٣٥)**

Etruscans **الإتروسك**

étrusques m. pl. (cul.)

الإتروسك هم سكانُ إتروريا بإيطاليا ، ينحدرون مثل جيرانهم الإغريق من البيلازجيين القدامى ، ظهروا حوالى القرن العاشر ق.م وهم شعبٌ زراعيٌّ أشرق عليه ضوءُ الحضارةِ الإغريقية خلال العصر المتأغرق فارتشفها وارتضى سيادةَ الفكرِ اليوناني على أرضه الممتدة من نهر أرنو إلى نهر التيبر ومن سلسلة جبال إبنين إلى شاطئ البَحْر ، وهي المِنطَقة المعروفة اليوم باسم توسكانيا ، وقد انتهى أمرهم بإخضاع الرومان لهم في القرن الخامس ق.م.

euphoria **الابتهاجُ**

euphorie f. (aesth.)

إحساسٌ بالانسجامِ الوجدانيّ.

Euripides **أوريبيديس ، يوريبيديس**

Euripide (drama) (٤٨٠-٤٠٦ ق.م)

مؤلف مسرحيّ جليل وُلد بمدينة سالاميس Salamis في نفسِ اليوم الذي هَزَم فيه اليونانيون جيشَ خشايرشا Xerxes الفارسيّ . درس البلاغةَ على يد سقراط والفلسفة على يد أناكساغوراس Anaxagoras ، وتزوَّد من الجميع بما شاء دون أن يُقيِّد نفسَه برأي ، إذ كان بطبعهِ الشاعريّ لا يُحبُّ أن يتقيَّد بشيءٍ وأن يعيشَ حرًّا طليقًا ، كما لم يعش على الماضي بل عاش صاحبَ حاضر لا صلة له بمخلّفات الماضي .

واشتهر بأنه لا يَميلُ إلى الجنسِ الآخر حتى لُقِّبَ بعدو المرأة ، وهو ما يتجلّى في النماذج الشيطانية التي رسم بها بعضَ شخصياته النسائية ، ومع ذلك فقد تزوج مرتين دون أن يوفَّق واضطر إلى الطلاق . وقد احتدمت الغيرةُ والعداءُ بينه وبين سوفوكليس ، الأمرُ الذي دفع أريستوفانس Aristophanes* إلى السخرية منهما معًا في إحدى ملهاواته .

وقد قست عليه الحياةُ مرتين إحداهما حين نكبته في زوجتيه المتتاليتين ، وثانيتُهما حين تخلّت عنه فلم يفز في المسابقاتِ التي دخلها بمسرحياته الشعرية ، فخلّفت فيه أولاهما شعورًا بالكآبة والضيق بما حوله ، كما أججت فيه ثانيتهما الطموحَ والدأبَ .

وفي أثناء عرضِ إحدى مسرحياته ضاق الجمهورُ ببعض سطورٍ منها وطالب بحذفها ، فما كان منه إلا أن تقدم إلى المنصة ليزجُرَ النظارة قائلا إنه إنما جاء ليعلّمهم لا ليتلقّى عنهم . هكذا لم يصادف أوريبيديس في حياته النجاح المأمولَ ، فلقد كانت كتاباته لا تروق للأرستقراطية القديمة لمعارضتِه نظرتَها للحياة ، كما لم تكن الطبقةُ البورجوازيّةُ الجديدةُ قد بلغت مستوى الثقافة الذي يُتيحُ لها الاستمتاعَ بكتاباته ، مما جعله يحيا في عُزلةٍ عن الحياةِ العامة .

وإذا كان سوفوكليس أشبه بشكسبير ، فإن أوريبيديس كان قريبَ الشبه من برناردشو لما في مسرحياته من نزعاتٍ عقلانيةٍ ورُوحٍ تشاؤميّةٍ . وإذ كان أوريبيديس حرًّا طليقا لا يُقيمُ وزنًا للماضي بمقدّساته ، أمعن في النّقد وتناول بالتجريح كلَّ ما يتصلُ بالآلهة كما اتخذ الموضوعاتِ الأسطورية مجرَّد ركيزةٍ لمناقشةِ فلسفاتِ عصره ومشاكل حياةِ الطبقةِ الوسطى كعلاقاتِ الجنسين ومكانةِ النساءِ والعبيد . وكان يُشكِّكُ في نزاهةِ الأقدارِ التي تتلاعبُ بالإنسان على نقيضِ أيسخولوس وسوفوكليس اللذين كانا يؤمنان بعدالةِ الأقدار . وعلى حين كان هو يضعُ نهايةً سعيدةً لإحدى مسرحياته كعملٍ من أعمالِ الصدفة العمياء ، كانا يضعانها لتفاؤلهما الدينيّ . وكان على سُنَّةِ أساتذته السوفسطائيين غيرَ منتمٍ إلى طبقةٍ اجتماعيةٍ معينة ، فكان نمطًا جديدًا من الشعراءِ يعتمد في كسبِ عيشهِ على طبقة النبلاء ، فكان أقرب إلى مثقفٍ جوَّالٍ شاردٍ متعاطف مع الشعب يحصلُ على قوتِ يومِه من تعليمِ أبناء الأثرياء أحيانًا ومن التنقل بين مختلف الطبقات ، كما هاجم الأرستقراطية القديمة التي ظلّ أيسخولوس وسوفوكليس يقفان إلى جانبها . ألّف أوريبيديس نحوًا من اثنتين وتسعين قصةً لم يبق لنا منها غيرُ تسعَ عشرةَ مسرحيةً كاملةً ومقتطفاتٍ من البعضِ الآخر . ومن أهمّ أعماله :

ميديا Medea * وأورست Orestes وأندروماخي Andromache وهيبوليتوس Hippolytus وإيفيجينيا في تاورس Iphigenia in Tauris وهرقل Hercules* وألكستيس Alcestis والباكخاي [عابدات باكخوس] Bacchae خاتمةُ مسرحياته التي عُرضت عام ٤٠٥ ق.م في أثينا بعد وفاته فإذا هي آيةٌ في الفنِّ التراجيديِّ ونموذجٌ رائعٌ في الشعرِ والإنشاد . وترجعُ قيمةُ هذه المأساة إلى الصراع الذي صوَّره أوريبيديس بأسلوبه الرمزيِّ عن موقفِ الإنسانِ بين المعلومِ والمجهول أي الصراع بينَ البشرية و الألوهية وما بين النفوسِ والعقيدة الدينية من استجابةٍ وتنافر . وكان هذا شيئًا جديدًا على مألوف البيئةِ التي لم تعهدْ من قبلُ أن يشاركَ الناسُ بالرأي في مثل هذه الأمور أو أن يجعلوا منها قضيةً تخضع للبرهان علّةً وأثرًا .

فحين حاول بنثيوس Penthios * أن يجعلَ الحكمَ للعقلِ وحدَه فاته أن العقيدةَ تكونُ دومًا مصحوبةً بالقهرِ والتعصُّب ، وأن الدخولَ إليها بالتشكيكِ أو التجريحِ ينبغي أن يكونَ مصحوبًا بالأناةِ والرفق لأن زلزلتها في النفوسِ فجأةً لا شك يصحبها اضطرابٌ في الحياة العامة يفضي إلى القلقلة . ومن هذه التجربة التي لم يوفَّق فيها بنثيوس أفاد أوريبيديس ، فإذا هو لا ينسى الجانب الوجدانيّ إلى جوارِ الجانبِ العقلاني فلا يجعل الأمرَ عقلًا كله ويقع فيما وقع فيه بنثيوس بل أشرك العاطفة مع العقل ، فرأيناه يعقد النصرَ لديونيسوس ليُرضي الجانب الوجدانيّ ، لا إيمانا منه بذلك بل ليجعل ما يريدُ من التمكين للعقل أقرب قبولًا في النفس التي أراد ألّا يسلبها ما تدينُ به دفعةً واحدةً ، فنرفض ما أرادها عليه هي الأخرى دفعة واحدة . فالعقل وحده لا يغني والوجدانُ وحده لا يغني ، والعقل في إغراقه شرٌّ ، والوجدان في إغراقه شرٌّ ، ولا بدّ من توازُن بين الاثنين لكي يضْمنَ للإنسان الطريقَ الوسط .

لقد كشف أوريبيديس في هذه المسرحيةِ عن النقائصِ في صفاتِ الآلهة على غرار

نقائصِ البشر من غيرةٍ وتهوُّر ، وهي نظرةٌ طبيعية لدى الإغريق الذين تصوروا آلهتهم في صورهم البشرية وإن أضفوا عليهم صفة « القدرة » في مقابل « الضعف » البشري الواضح للعيان ، وهو ما يجعلُ الآلهةَ في موقفِ صاحب الطَّول الذي يستطيعُ أن يُنْزِل العقابَ بمَنْ يخالفُه من البشر . فقدم أوريبيديس صورةً واقعيةً لنقائصِ البشر متمثِّلةً في تهوُّر شابٍّ حَكَّمَ العقلانيةَ هو بنثيوس ، وجنون نسوةٍ مجذوباتٍ بعقيدة ديونيسوس على رأسهنَّ أمُّه أغافيه Agave مزَّقن أشلاءه . وفي مقابل هؤلاء البشرِ صوَّر إلهًا يتَّصف بالغيرة بل باللاخلقية هو ديونيسوس .

(الصورتان ٢٤٣ ، ٢٤٨)

Europa; Europe أوُرُبَا

Europe (myth.)

ابنةُ أجينور Agenor ملك فينيقيا . أغرم بها زيوس Zeus * فتربَّص بها وهي تجمعُ الأزهار مع رفيقاتها عند شاطئ البحر ، فتجلّى لها متخفيًا في صورةِ ثور واندسّ بين الثيران المتجهة نحو الشاطئ وشاركهم خُوارَهم ، ورعى معهم فوق الحشائش الفضيَّة ، فأنَّى تكونُ النزعةُ إلى الحب تخفي النزعةُ إلى المُلك . وكان لون جلدِهِ أبيضَ ، وعنقُه منتفخ الأوداج وقرناه دقيقين جميلين ، يتألقان تألُّقَ دُرَّتين وتشيع في ملامحه الوداعة . وسرْعان ما أعجبت أوربا بوسامتِه ووداعتِه فاقتربت منه وقطفت زهورًا قرَّبتها من شفتيه ، فبعث ذلك السرورَ في قلبِ عاشقها مرتقبًا ظفره بالمتعة التي يهفو إليها ، واكتفى بتقبيل يديها مؤقتًا ، وأخذ يلهو فوق الخضرةِ متقلِّبًا على الرِّمالِ الصفراء بجسده الناصع البياض ، فأنِسَتْ إليه الأميرةُ شيئًا فشيئًا ، وغامرت فاعتلت ظهرَه دون أن تعلم ظهرَ مَنْ تعلو . وما لبث الإله أن حلّق بها بعيدًا عن الشاطئ إلى أن أدرك البحرَ وخاضه بها إلى أن بلغ وسطه ، فتملَّك الفزعُ الفتاةَ ، وتوغل زيوس حتى بلغ جزيرةَ كريت حيث ارتدّ إلى صورته الحقيقيةِ ولاطفها ثم كاشفها بحبه . وأعدت رباتُ الفصول « الهوراي » Horae * مخدعًا خاصًّا لهما حيث عاشر زيوس أوربا التي أحبته بدورِها وأنجب منها مينوس Minos ورادامانثوس Rhadamanthus وساربيدون Sarpedon . ورأى زيوس أن يزوجَ أوربا لملك كريت حتى ينجو من حَمَلات زوجته هيرا ، وأطلق اسمها على قارةِ أوربا التي مازالت تُعرف به إلى اليوم .

(صورة ٢٤١)

Eurydice *Eurydice* يُوريدكي ، يُوريديسي ، يُوريدِيتشي

(myth.) see: **Orpheus**

Euterpe (myth. & arts).
see: **Muses**

even *uni adj.* (arts) سَوِيّ

أن يكونَ اللَّونُ أو الصبغُ أو الترفين الذي يغشى الصورةَ متساوي الدرجة في جميع أرجائه .

exaltation المَرَحُ

exaltation f. (aesth.)

١ ــ خليطٌ من الجَذَلِ والزَّهو تُلازِمه حركاتٌ مُعبِّرة . (انظر elation)

٢ ــ التَّنويه بشخصٍ أو حدثٍ وما لهما من أمجاد وآثار .

The Exaltation of the Holy Cross *L'Exaltation de la Sainte Croix* (rel.) عِيدُ رَفْعِ الصَّليب

عيد يُحتفل فيه بالعُثور على بَقايا أخشاب الصَّليب الحقيقيّ الذي صُلِب عليه المَسيحُ في مدينة القُدس في ١٤ سبتمبر ٣٢٨ م . وكانت هيلانه أمُّ قسطنطين إمبراطور الدَّولة الرُّومانية المقدَّسة [بيزنطه] هي أوَّل من عَثر على هذا الصليب مُسْتعينةً في ذلك بشيخٍ يهوديّ مُسِنّ اسْمه يهوذا قيل لها عنه إنه يعرف المكان الذي صُلِب فيه المسيح ، وحين واجهته أنكر أولًا ثم أقرَّ ثانيًا بعد أن هددته فدلَّها على مكانٍ بذاته يخال أنه هو المَوْقع . وحين استأجرت من يَحْفر لها في هذا المكان عَثرت على صُلْبان ثلاثة متساوية الطُّول لم تستطع معها أن تميِّز أيًّا منها الصَّليب الذي صُلب عليه المسيح ، فرجعت إلى مَكاريوس أُسْقف أُورْشليم تَسْتَجْليه حقيقةَ الأمر ، فأشار عليها أن تضع هذه الصُّلبان الثلاثة واحدًا بعد الآخر على نَعْش ميّت كان يمرُّ بهما فإذا ما صَحا الميت مع أيِّ صليب من هذه الصُّلبان كان هو الدَّليل على أنه هو الصَّليب الذي صُلب عليه المَسيح . فَعملت هيلانه بما أشارَ به عَليها مكاريوس ، فإذا الميت يصحو مع وَضْع الصَّليب الثالث عليه . ومن هنا ثَبت أنّه هُو الصَّليبُ الَّذي صُلِبَ عليهِ المسيحُ حقًّا ، فانحنتْ إجلالًا للصَّليبِ وأمرت أن يُغشَّى بطَبَقَة من الذَّهب ، وشُيِّدت من أَجْل ذلكَ كنيسة القيامة بأورشليم ، وطلبت من أثناسيوس الرَّسولي بطريرك الإسكندرية أن يُدشِّن هذه الكَنيسة بعد أن وضعت الصَّليب فيها . وفي عام ٦١٤ نَشِبَت الحَرْب بين بيزنطه وفارس وانتصر خشايرشا ملك الفُرْس على ملك الرُّوم فدمَّر كنيسة القيامة وحمل الصَّليب معه إلى فارس فخبَّأ دفنه في فناءِ قَصْره . وفي عام ٦٢٢ انتصر هِرَقل ملك الرُّوم على ملك الفرس واستردَّ الصَّليبَ ورمَّمَ كنيسةَ القيامةِ وعَزَم على أنْ يحمِلَ الصَّليبَ بنفسه ويرده إلى مكانه الذي كان فيه من قَبْل . ويُقال إنه وضع على رأسه التَّاج وارتدى حُلَله وحمل الصَّليب على كَتفه ليدخل به في مَوكب ملكيّ في احْتفال كبير ، وعند مدخل الكنيسة أحسّ بثِقَل الصَّليب ثِقَلًا أثقَل عاتقَه فثَبت مَكانه ، وأحسّ بهذا كاهنٌ تقيٌّ فأسرَّ في أُذن الإمبراطور قائلًا : « اذْكر يامَوْلاي أنّ المسيح لمَّا دخل أُورْشليم كان على رأسه تاجٌ من الشَّوْك » . فقيل عندها إن هرقل ألقى بتاجهِ وَخلع نَعْلَيْه ، وإذا هو يحسُّ بخفّة الصَّليب . فدخل إلى الكنيسة ووضع الصليب في مَوْقعه ، فسُمِّي هذا الحَدث بعيد رَفْع الصَّليب . ويصوَّر سيباستيانو ريتشي العُثور على الصَّليب الحقيقيّ في لَوْحَتِهِ المحفوظة بالناشونال غاليري في واشنطن .

exedra شُرْجةٌ، حَنِيّةٌ خارجة

exédre f. (arch.)

إضافة مُسْتديرة تَزيد في مساحة مَبْنَى وتَخْرج به عن دعائمه الأصليّة ، وقد تُغطَّى بقَبْو أو قُبَّة . وقد استخدمت كثيرًا في عِمارة الكنائِس البيزنطيّة و المساجد العُثمانيّة .

Exekias إكزكِياس

Exékias (arts) (القرن السادس ق.م)

مُصَوِّرُ أوانٍ خزفيّةٍ ورائدٌ من مَدْرسة أتيكا ، تخصّص في تَصْوير الأواني ذاتِ الأشْكال السَّوْداء . وأشهَرُ أعْماله تَصاويرُهُ فَوْق أمفورا amphora* من فُولتشي Vulci بإتروريا تُمَثِّل كاستور وبولديكس ، وقد نَقَشَ إكزكياس عليها تَوْقيعَهُ .

exoteric **عامٌّ ، عَلَنِيٌّ ، ظاهِرِيٌّ**

exotérique adj. (aesth.) see: **esoteric**

exoticism **الإكْزُوتِيَة ، الإغْراب**

exotisme m. (cul. & arts)

الشَّغَفُ بكل غريبٍ غير مألوف وافدٍ من بلدٍ ناءٍ ، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تَنْجَذِب إليه النُّفوس ، أو هو التَّعَلُّق بكل ما يَمُتُّ للخيالِ الرُّومانسيِّ المُسْتَجْلَبِ بسبب .

expressionism **التَّعْبِيرِيَة**

expressionnisme m. (arts)

مُصْطَلَحٌ يُطْلَقُ على اتِّجاهٍ فَنِّيٍّ تُهَيْمِنُ فيه انْفِعالاتُ الفَنَّان فَيَحْكي مشاعِرَهُ الذَّاتِيَّةَ معبرًا عن خلجاتِ نفسِهِ ووِجدانِهِ دونَ مُحاكاتِهِ لِلواقِعِ ، ولذلك تَنْزِعُ تَكويناتُه الفَنِّيَّةُ وأشكاله التَّعبيريَّةَ نَحْوَ التَّهويلِ والمُبالغةِ كما نرى في فَنِّ المُصَوِّر إلغريكو El * Greco . وترتبط التَّعبيريَّةَ في الفَنِّ المُعاصِرِ ارتباطًا وَثيقًا بالحَركاتِ الفَنِّيَّةِ الألمانيَّةِ في القَرن العِشرين ، حَيْثُ اسْتُخْدِمَ هذا التَّعْبِيرُ لأوَّل مَرَّةٍ عِنْدَما انشغل نَفَرٌ من المُصَوِّرينَ باستِغلالِ كُلِّ إمْكاناتِ التَّعْبيريَّةِ ، وَيَأْتي على رَأْسِهم كاندنسكي Kandinsky * وهو مُصَوِّرٌ عالَمِيٌّ عَمِلَ بألمانيا وفرنسا وفي موطنه الأصْلي روسيا ، وكان وثيق الصِّلةِ قُبَيْل الحَربِ العالميَّةِ الأولى بِمَجْموعةِ « الفارِس الأزْرَق » Blaue Reiter * بميونخ الَّتي يُشارُ بأنَّها « التَّعبيريَّة الألمانيَّة » . وكانت التَّعبيريَّةُ في فَنِّ التَّصويرِ في مَبْدإِ الأمر أَحَدَ رُدودِ الفِعْلِ أمامَ لا موضوعيَّةَ الفنِّ الانطباعيِّ « البَصريِّ » وما يَنْطوي عليه من إبهامٍ وتَغْليفٍ للمَشاهِدِ المَرْئيةِ بعوامِلِ المَناخِ ، إذ يتطلَّعُ الفَنَّانَ التَّعبيريُّ « البَصيريُّ » في أعْماقِ ذاتِه إلى عالَمِ الانفعالاتِ وَالمَواقِفِ السَّيكولوجيَّةِ أكثر مِمَّا يتطلَّعُ إلى الخارجِ نَحْوَ عالَم زاخرٍ بالانعكاساتِ المُلَوَّنةِ ، وَيُصْغي إلى حِدَّةِ مشاعِرِهِ أكْثَر مِمَّا يَلْتَفِتُ إلى حِدَّةِ الألوان . فهو يقدِّم رَدَّ فِعْلِه الذَّاتيَّ لا الواقعَ الماثِل أمامه . ذلك أنه يُحِسُّ عالَمَهُ أكْثَر مِمَّا يَراهُ ، ومن ثَمَّ كانت حرارةُ الخلْقِ والإبداعِ تَحُلُّ مَحَلَّ بُرودةِ المُحاكاةِ . ومن هنا كانَ لا بُدَّ من تفسيرِ لَوْحاتِه تفسيرًا سَيكولوجيًا وعدم الاكْتِفاءِ بمجرَّدِ تأمُّلِها السَّطْحيِّ . ويُعَدُّ الفَنَّانُ فان غوخ Van Gogh* من أفصحِ المُصَوِّرينَ تَعْبيريَّةً بِلَوحاتِهِ المُفْعَمةِ بِسُعارِ جُنونِهِ وَانفِجاراتِهِ الوِجْدانيَّةِ وَألْوانه المُشَبَّعة ، كذلك فإن رَوْعَةَ التَّناغمِ اللَّوْنيِّ البدائيِّ في لَوْحات غوغان Gauguin* قد لَعِبَتْ دَوْرًا كبيرًا في إثارةِ الانفِعالاتِ الحَيَّةِ لَدى مُشاهِدِيها .

ومن بَيْن أوَّلِ الإنجازاتِ التَّعبيريَّةَ الهامَّةَ في حَقْلِ الموسيقى أوبرا « سالومي » ١٩٠٥ Salome* وأوبرا « إلكترا » ١٩٠٩ Elektra لريتشارد شتراوس Richard *Strauss حَيْثُ اتخَذَ هذا المُؤلِّفُ الموسيقيِّ من الأوبرا وَسيلةَ لِلْكَشْفِ عن العِلَلِ الشاذةِ نفسيًّا ، وواصلَ هذا الاتجاهُ مَسيرَته على يَدِ أرنولد شونبرغ Arnold *Schoenberg ثُمَّ ألبان برغ Alban Berg.

(الصورتان ٣٢٧ ، ٣٤١)

Expulsion of Adam and Eve; Expulsion from Eden *L'Expulsion d'Adam et Ève; L'Expulsion du Paradis* (rel. & arts)

طَرْدُ آدم وَحَوَاء من الجَنَّة

قَدَّم ميكلانجلو Michelangelo * هذا المشهدَ في أرْوَعِ صورة بسقف مصلى سيستينا بالفاتيكان ، كما قَدَّمه أيضا مازاتشيو Masaccio * على جدران مصلَى برانكاتشي في كنيسة سانتا ماريا نوفيلا بفلورنسا .

extemporization **(arts)**

see: **improvisation**

extravaganza **عَرْضٌ خارِق**

féerie f. folie; féerie f. bouffonne (drama)

عرضٌ مسرحيٌّ موسيقيّ يتميَّز بالإخراجِ الحافلِ والثياب الباذخة ومجاوزةِ المألوف شكلًا وأسلوبًا ، مثالُ ذلك عروضُ زيغفلد الغنائيةُ الراقصة Ziegfield Follies . وكان هذا المصطلحُ يُطلق في المسرحِ الإنجليزيَ خلالَ القَرنِ التاسع عشرَ على المسرحياتِ المنطويةِ على الحكاياتِ الخاصة بالجان fairy tales أو القصص الخيالي المعدَّة إعدادًا متقنًا بمصاحبةِ الرقص والغناء .

ex-voto (Lat.) (out of thankfulness)

ex-voto m. (en conséquence d'un voeu) (arts)

الفَنُّ المَنْذور

هو مايُرسَمُ أو يُصوَّرُ أو يُنحت إهداءً إلى إلهٍ من الآلهةِ حَمْدًا لما أنعم . وكان من العادةِ أن يترك الفنانُ على العملِ المنذورِ ـــ صورةً كان أو رسمًا أو نحتًا ـــ صورة الناذر .

F

false door *la stèle fausse porte (ou niche)* (arch.) **البابُ الوَهْمِيّ**

أَحَدُ الزَّخارِفِ المِعْمارِيَّةِ المِصْرِيَّةِ ، ويحتوي على عارِضةٍ أُسطوانيَّةٍ وطَنَفٍ مُحَلًّى بوريداتٍ بُدائِيَّةٍ ، وتُتيح هذه الأبواب الوهميَّة للمُتَوفَّى أنْ يَتَّصِلَ بعالَمِ الأحياء .

(صورة ٢٥٢)

family group statues (arts) see: **Old Kingdom statues' poses**

fanfare (mus.) see: **flourish**

fantasy (borrowed from Italian: **fantasia**) *fantaisie f.* (mus.) **فانتازِيه**

مُصْطَلَح ذو مَعانٍ موسيقيَّة مُتَعدِّدة ولكنَّه لاينفكُّ يَعْني التَّعبير عَنْ كُلِّ ما هو مُتحرر مِمَّا يتخيَّله المؤلِّف الموسيقيُّ ، وهو في هذا على العَكْس مِنَ التقيُّد بالقوالِب المَوْضوعة ويَعْني :

١ . مَقْطوعةٌ موسيقيَّة تُعبِّر عن حالةٍ نَفْسيَّة أو مِزاجيَّة ، كما كانَتْ عَلَيْه الحال في فانتازيات القَرْن التَّاسِعَ عَشَرَ الرُّومانسيَّة مثل فانتازيات شومان Schumann * (Ger. fantasie - stücke) للبيانـــو ١٨٣٧ .

٢ . مَقطوعة كُنْتَرَبُنْطية تَتَكَوَّنُ من أقسام عِدَّة لعازِفٍ واحِدٍ على آلةٍ ذاتِ مَفاتيحَ أو عِدَّة فِيولات viols ، وقد شاعَتْ خِلال القَرْنَيْن السَّادِسَ عَشَرَ والسَّابِعَ عَشَرَ .

٣ . لَوْنٌ من المادريغال madrigal * المُوزَّعة على آلات الفيول بَدَلًا مِنَ الأصْوات الغِنائيَّة تَتناوَب فيها الآلات الواحِدة تِلْو

٢ . بوَجهٍ خاصٍّ : الظَّواهِر النَّفْسيَّة التي يَبْدو فيها جانِب الأنا واضِحًا كالإحْساس والتَّفْكير الإراديِّ باعْتِبار أنَّ لِكُلِّ مَلَكةٍ قُدْرَة تُحدِثُ بها فِعْلًا .

(مَجْمَع اللُّغة العَرَبيَّة)

faïence (Fr.)(**after Faenze**) (arts) **خزَف فايانس**

مُشْتَقٌّ مِن اسْمِ مَدينة فاينزا المَشْهورة بصِناعةِ الخَزَف في إيطاليا ، وهو نَوْع راقٍ مِنَ الخَزَف يُضاهي الفَضار porcelain*.

Falla, Manuel de (mus.) **فايا ، مانويل دي** (١٨٧٦ — ١٩٤٦)

مؤلِّف مُوسيقي إسباني وعازِف بيانو ، كانت أوبراه « الحياة قصيرة » La Vida breve (١٩١٣) هي أوَّل مــا أذاع شُهْرته . وعلى الرغم من اتِّجاهه نحو العصريَّة العالميَّة السَّائدة في القرن العشرين إلا أنَّه في موسيقى الباليه التي كتَبَها لفرقة الباليه الروسيّ : دياغيليف Diaghilev * بعنوان « القُبَّعة المثلَّثة الأركان » Three cornered hat ثم باليه « الحبّ الساحر » Amor brujo وكذا في معظم أعماله مثل « لَيالٍ في حدائق إسبانيا » Nights in the gardens of Spain ، نحا مَنْحى الموسيقى الشَّعْبيَّة الإسبانيَّة . وقد كتب أيضًا كونشيرتو للهاربسيكورد وبعض الآلات الموسيقيَّة الأخرى .

Falname (arts) **فالْنامَه**

مَخْطوطةٌ أو كِتابُ اسْتطلاع قِراءَة الطَّالِع والفأل عِنْد الأتْراك العُثْمانيِّين ، وكانَ يُجَمَّل في العادَة بالمُنَمْنَمات .

(صورة ٣٣٤)

fabula palliata (Lat.) (drama) **مَلْهاةُ العَباءة**

مَلْهاةٌ رومانيَّة شاعَتْ بيْن عامَيْ ٢٤٠ و ١٠٣ ق . م استَمدَّتْ اسْمَها من المُرادِف اللّاتيني للعَباءة اليونانيَّة هيماتيون himation * [باليوم pallium لعَباءة الرِّجال وباللا palla لعَباءة النساء] ، كما اقْتَبسَتْ مَوْضوعاتها مِنَ المَلْهاة اليونانيَّة الحديثة .

fabula praetexta (Lat.) (drama) **مَسْرَحيَّةُ العَباءةِ الفاخِرة ، المَسْرَحيَّةُ الرُّومانيَّةُ التاريخيَّة .**

مَسْرَحيَّة تاريخيَّة رومانيَّة ابْتَكَرها المؤلِّف المَسْرَحيُّ نيڤيوس Naevius * ، وأُطْلِق عليها هذا الاسْم نِسْبةً لعَباءة التُّوغا toga الأرْجوانيَّة التي كانَ يَرْتَديها عِلْيَةُ القَوْمِ مِنْ أشْراف الرومان . وكان هذا اللَّوْن مِن المَأْساواتِ ذا مَوْضوعات قَوْميَّة مَحَليَّة مُسْتَمدة مِنَ التَّاريخ القَديم أوْ مِنَ الأساطير أوْ مِنَ الأحْداث المُعاصِرة . وكانَتْ بَعْض هذه المَسْرَحيَّات تؤلَّف خِصِّيصًا مِنْ أجْل مُناسَباتٍ مُعيَّنة كعَوْدة الجَيْش ظافِرًا أوْ كإقامة المراسيم الجنائزية لأحَدِ القادَة .

facade *façade f.* (arch.) **الواجِهةُ**

الواجِهة الأماميَّة الرَّئيسيَّة للمَبْنى المُتعامِدة مع مِحْوَر المَبْنى الرَّئيس ، وهي التي تُهَيِّئُ المُشاهِد للطِّراز المِعْماريِّ في الدَّاخِل ، أمَّا الواجِهات الأُخرى فتُسَمَّى بالواجِهات الجانبيَّة أو الخَلْفيَّة .

faculty *faculté f.* (aesth.) **مَلَكَةٌ**

١ . بوَجْهٍ عامٍّ : القُدْرة على الفِعْل أو التَّرْك .

الأخرى أداء الميلودية الأساسية بحيث يتكون من جملة أدائها جميعًا نسيج بوليفوني متعدد الخطوط الميلودية ، وقد شاع هذا اللون في إنجلترا خلال القرن السادس عشر .

٤ . مقطوعة تتكون من ألحان متعارفة ، فيقال مثلا « فانتازيه على ألحان أوبرا كذا » fantasy on an opera ، بمعنى أنها مبنية على ألحان تشتمل عليها تلك الأوبرا .

farce *farce f.* (drama) **المسرحية الهزلية**

مسرحية تنطوي على الغلو في المرح والإسراف في التهريج الذي يصل إلى حد السوقية والابتذال ، وهدفها الوحيد هو استدرار ضحك المشاهدين والترويح عنهم . وقد استهل موليير Molière * حياته الأدبية بتأليف المسرحية الهزلية .

fauni *faunes* (myth.) **الفون ، جانّ الغاب**

هو ما يُقابل عند الرومان الساتير Satyri * عند الإغريق .

Les Fauves (arts) **الوحشيون**

اسم أطلق في الأصل للحط من شأن مجموعة من المصورين الفرنسيين ممن يُعدون من مدرسة « ما بعد الانطباعية » Post * impressionism الذين عرضوا لوحاتهم لأول مرة في صالون باريس عام ١٩٠٥ . وقد لصقت بهم هذه الكنية لاستخدامهم الصدمات اللونية العنيفة والتحريفات الشديدة واللمسات الواسعة الجريئة للفرشاة . وزعيم هذه المدرسة هو هنري ماتيس Henri Matisse * وشاركه جورج رووه Georges Rouault * وموريس فلامنك Maurice Vlaminck * وأندريه ديران André * Derain وراؤل دوفي Raoul * Dufy وفان دونجن Kees Van * Dongen .

وإذا كانت ثمة وحشية ما في أعمال ماتيس فهي التي تتجلى في ولعه باستخدام الألوان الساطعة البهيجة من أجل ذاتها ، وفي سعة حيلته في الابتكار ، فضلا عن تميزه بنكهة شرقية أخاذة ، وهو ما جعل منه — كما يُقال — « وحشا محررا من الوحشية » ، فليس التعبير عنده انفعالات على الوجه أو إيماءات بالأطراف وإنما هو سمة تغلف التكوين الفني بأجمعه .

(الصورتان ٣٣٢ ، ٣٣٣)

Fayoum portraits **بورتريهات الفيوم**

les portraits du Fayoum (arts)

لما كانت الكثرة من رسوم الشخوص (البورتريهات) قد وُجدت بمنطقة الفيوم بمصر فكثيرا ما يُشار إليها تحت هذا الاسم ، وإن كانت ثمة مواقع أخرى وُجدت فيها تمتد من سقارة شمالا حتى أسوان جنوبا . وثمة منطقة أخرى تكاد تضارع منطقة الفيوم من حيث عدد رسوم الشخوص ونوعها هي منطقة أنتنوي (الشيخ عباده الحالية) بالصعيد ، تلك المدينة التي أسسها الإمبراطور هادريان عند زيارته لمصر عام ١٣٠ م إحياء لذكرى صفيه أنتنوس الذي غرق في النيل عند هذا الموقع .

وأصلح ما تؤرخ به هذه البورتريهات هو أسلوب تصفيف الشعر واللحية في الرجال ، وتصفيفات الشعر والتزين بالحلي في النساء ، بالإضافة إلى الأزياء وإن كانت بدرجة أقل . فلقد كانت هذه البورتريهات تشير إلى مدى التأثر بطرز « المودة fashion » التي تنتهجها الأسرة الإمبراطورية بروما والتي كان ترجع الفضل في انتشارها إلى تماثيل الأباطرة التي تُقام في مختلف الولايات . وكان أي تغيير يطرأ على هذه الطرز في روما سرعان ما تأخذ مصر في تقليده قبل مرور وقت طويل على وقوعه في روما .

ولم تكن الأزياء تخضع كثيرا لهذا التغير المستمر في الأسلوب الشائع لتصفيف الشعر واستخدام الحلي بل كانت أكثر ثباتا . فكان الرجال والنساء يمثلون وهم يرتدون ثيابهم العادية المخصصة لحياتهم اليومية ، وهي قميص من الكتان صُنع بعد ذلك من الصوف ، يغطي الكتفين ويُنسج عادة من قطعة واحدة ذات فتحة في منتصفها للرأس والذراعين . وكان الجزء الأمامي والخلفي من القميص وكذا الكمان تُحاك كلها معا من أطرافها لكي يصبح القميص في صورة رداء فضفاض كأنه غرارة (جوالق) . وكان الشخص يرتدي عادة قميصين، بحيث تظهر من القميص الداخلي أطرافه : وفي بورتريهات الرجال كان لون الثياب أبيض أو أبيض مشربا بلون رمادي أو أخضر ، كما كان في بورتريهات النساء أحمر داكنا ، وقليلا ما يكون بنفسجيا أو أزرق أو أخضر أو أبيض . وكان القميص يُزين بشريطين رفيعين رأسيين يمران بالكتف من كلا الجانبين . وفي غضون القرنين الأول والثاني كانت شرائط الكتفين عادة سوداء اللون حافاتها مذهبة ، كما كان الأحمر منها مألوفا وأكثر انتشارا في البورتريهات اللاحقة ، كذلك وُجد فيها اللون الأرجواني والأخضر والأزرق . وكان ثمة ميل في القرن الرابع إلى إضافة حافة ملونة حول فتحة القميص عند الرقبة التي كانت مدببة من الخلف بدلا من اتخاذها شكل نصف دائرة .

وثمة ثياب أخرى ظهرت في بعض بورتريهات القرن الثالث مثل الخلاميس chlamys * اليوناني ، وهو رداء خارجي يُثبت على الكتف اليسرى ويتدلى في أطواء مسترسلة ، وربما كان يشير إلى أن مرتديه كان يشغل إحدى الوظائف المدنية . أما الوظائف العسكرية فكان يُشار إليها أحيانا بارتداء الحزام العسكري ، وهو حزام من الجلد الموشى بالذهب والفضة يُلف حول درع ، تُلبس على الصدر وفوق الكتف اليسرى .

وكان من العسير التعرف على الأشخاص الذين يظهرون في رسوم الشخوص الجنائزية ، أعني رسوم البورتريهات الملتصقة بالمومياء، بأسمائهم ومهنهم إلا في القليل النادر حين يُكتب الاسم على صندوق المومياء أو على اللفائف التي لُفت فيها إما باللغة اليونانية أو باللغة الديموطيقية demotic * وهي الخط المختزل الذي كُتبت به اللغة المصرية على صفحات البردي وغيرها .

(الصورتان ٢٥٤ ، ٣٢٩)

features of Islamic painting *traits distinctifs de la peinture islamique* (arts)

سمات التصوير الإسلامي

يختلف النهج في التصوير الإسلامي عنه في التصوير الغربي المعاصر له ، فهو لا يلجأ إلى الإيهام illusion * ، ويُغفل قواعد المنظور التي ترمز إلى العمق ، كما يُغفل استخدام الظلال . وكان إهمال المصور المسلم لقواعد

المغولي Moghul في الهند عددًا أكبر من النماذج التي تهتم بالتعبير النابض بالحياة في قسمات الشخوص ، ولعل مرد ذلك هو أن أغلب المصورين كانوا من الهندوكيين ، وأن اهتمامهم بالطابع الإنساني كان أشد عمقًا . ولعل أوفق النماذج في التعبير عن الانفعال في التصوير الإسلامي هي تلك التي تمثلت فيها صور الحيوانات . وقد نجح المصورون الفرس والهنود في إبرازه بشكل ملحوظ ، ومنحوه من اهتمامهم ومثابرتهم وتجويدهم ما منحوه لتصوير الأشجار والزهور .

(صورة ٣٣٦)

February *février m.* (cul.) **فبراير**

مشتق من اسم عيد التطهير الروماني المسمى Februa .

féerie *féerie f.* (drama) **مسرحية الجن ، المسرحية الخارقة الخفيفة**

مسرحية استعراضية لاتتميز بحبكة قوية بل تعتمد على روعة المناظر وكثرة الغناء والرقص وظهور شخصيات خارقة للعادة كالسحرة والجن والأمراء والأميرات المسحورين وما إلى ذلك من الشخصيات الخرافية مع الاعتماد على الإمكانيات الآلية بالمسرح وباذخ الأزياء وجمال المناظر .

(معجم مصطلحات الأدب)

festoons *festons m. pl.* (arch.)

زخارف معمارية على هيئة أكاليل الزهور



(شكل ٥٥)

fête *f.* **champêtre** (Fr.) (arts) **حفل في ضيعة**

مشهد لسراة من المدن في ضياعهم ينعمون في حفل بمباهج أهل الريف . وقد انبثق خلال القرن الثامن عشر عن هذا المشهد « حفل الغزل الحلوي » fête galante * .

(صورة ٢٥٣)

fête *f.* **galante** (Fr.) **حفل غزلي حلوي**

ويمثل حفلا يجمع بين المتسرقين

صاحب الصورة مجاراة السلوك العام في احترام جماهير الناس للخليفة أو السلطان . ولقد كان للكثرة من تصاوير المخطوطات الفارسية أصولها في الصور التي تغشي جدران القصور الملكية ، ومن ثم انطبعت بطابعها وجارتها في جعل التعبير الانفعالي يحتل مكانًا ثانويًا ليفسح المجال لمتطلبات الزخرفة البحتة . ولعل تحاشي إظهار سمات الانفعال كان مرده أيضًا إلى إيمان المصور المسلم إيمانًا مطلقًا وتسليمه بالقدر خيره وشره ، فلا تهزه الصعاب ولاتبهجه الأفراح .

كذلك كان جمال خطوط الرسم في التصوير الإسلامي ولاسيما التصوير الفارسي اللاحق يقصد لذاته إلى حد إغفال الصفات الشخصية وكذا التعبير عن الانفعالات . ومع ذلك جاءت التصاوير الفارسية جميلة في ألوانها ، رهيفة في خطوطها ، موفقة في تمثيلها للقصة أو الحادثة المطلوب تصويرها وإن افتقرت إلى التعبير عن الانفعالات . كان الفنان يفضل فيما يبدو أن ينفق وقته في رسم العروق الدقيقة لأوراق الشجر بينما لم يخطر بباله أن يصرف جهدًا مماثلا في إبراز التعبير الانفعالي أو الحالة الذهنية في قسمات الشخوص ، فساد أسلوب تصوير الأشخاص بوجوه غفل من الانفعال سواء أكانوا ملوكًا أو رعايا ، جنودًا أو فلاحين ، مثال ذلك أن المحاربين وهم في سعير المعركة كارين فارين يقتلون ويقتلون بين الجرحى والجثث يبدون في المنمنمات بوجوه خابية لاتفصح وكأن الأمر لايعنيهم في قليل أو كثير . ولايختلف أسلوب المصور عند تصويره لحظات الفرح والنشوة ، فترى الشخوص في صوره تحمل وجوهًا خالية من الانفعال وكأن أصحابها لم يسعدوا في حياتهم قط . ولكي يعوض المصورون المسلمون هذا النقص لجأوا في تنويع التعبير الانفعالي على الوجوه البشرية إلى أساليب الرسم التقليدية لتوضيح الانفعال والمشاعر ، ومن أكثرها شيوعًا وضع الأصبع على الشفاه علامة للدهشة والعجب والذهول ، ومنها كذلك عض ظهر الكف إشارة إلى اليأس ، وعلامة ثالثة هي إسدال حجاب على الوجه أو طرح الذراعين إلى الخلف للتدليل على الأسى .

على أننا نجد في التصوير الإسلامي المنظور عن قصد ، إذ لم يكن يؤمن كثيرًا بالواقعية إلا حين تصويره للمخطوطات العلمية مثل « كتاب الحشائش والعقاقير الطبية » Materia Medica * لديوسقريدس Dioscorides أو « كتاب البيطرة » De re Veterinaria . هذا إذا كان هناك أصل ينقل عنه ، أما إذا لم يكن ثمة أصل فكان المصور الإسلامي يلجأ إلى التحوير stylisation * . كذلك لم يعن الفن الإسلامي كثيرًا بفن البورتريه portrait * حتى القرن ١٥ ، وذلك عندما بدأ جنتيلي بلليني Bellini * وكونستانزو دا فيرارا Da Ferrara بتصوير السلطان محمد الفاتح .

وتنحصر سمات التصوير الإسلامي في نقاط خمس : أولاها اعتماده على المناظر المتعددة أي احتواؤه للتفاصيل كافة ثم جمعها في غير اتساق . وثانيها انقسام كل منمنمة إلى مجموعات تصويرية مستقلة تكاد كل منها تغني بذاتها ، ثم هي إلى ذلك تكون في مجموعها شكلًا متكاملًا . وثالثها اتخاذه مبدأ أن تصغير المكبر لا يبعده عن تفاصيل الأصل . ورابعها مجانبته في الأكثر لكل مايوحي بالعربدة أو المجون وعدم إلقائه بالًا للوجدانيات ، إذ كان ديدنه التسلية لا الإثارة . فلقد كان التصوير الإسلامي في خدمة البلاطات أولًا ، أو بطريقة أقرب في خدمة قصور الملوك التي كانت بيوت المسلمين عامة ، يسعى إليها الشاكي وذو الحاجة وصاحب المظلمة إلى غير ذلك من مختلف الطبقات . من أجل هذا كان لابد لتلك القصور أن تبدو أقرب إلى الجد منها إلى العبث والمجون ، ولهذا كانت التصاوير التي تزين بها جدران القصور والمنمنمات التي في حوزة ذوي الجاه أقرب إلى التسلية منها إلى الإثارة ، باستثناء الأجنحة الخاصة بالحريم التي كانت على صورة أخرى غير تلك الصورة . وخامستها التجاوز عما يبدو على الوجوه من انفعال ووجدان إلا فيما ندر ، فتبدو الوجوه غفلًا لاحركة بها . ولا يجوز أن نعزو مثل هذا القصور إلى نقص في كفاية المصورين ، فثمة عوامل وظروف عديدة أدت إلى هذه النتيجة . فلقد كانت المنجزات التصويرية تنتمي أصلًا إلى فنون البلاط ومن ثم أصبح حتمًا أن تواكب مظاهر الوقار هيبة

أفلتت من الدمار فقد كان يطرأ عليها التعديل إثر الآخر تبعًا لمصير أصحابها ، بحيث غدا تصور ماكانت عليه أصلًا أمرًا عسيرًا ، فضلًا عن ضآلة معرفتنا بزخارفها ، كالتصاوير الجدارية والنسجيات المرسمة المعلقة والأثاث . وإذ كانت أشعار هؤلاء القوم وموسيقاهم تعد خصيصًا للتلاوة الشعرية وللاستماع إليها فلم يكن هناك حرص على تدوينها حتى نقرأ بعد . والغريب أن النموذج الوحيد للفن التصويري غير الديني ذي المقياس الكبير الذي حفظه لنا الزمن قد أعد أصلًا لإحدى الكنائس لا لأحد القصور أو الحصون وهو نسجية بايو Bayeux * tapestry ، كما أن الملحمة الشعرية الفرنسية الوحيدة قبيل الحروب الصليبية وهي ملحمة رولان Song of Roland * تدين بوجودها الحالي إلى أحد نساخ الأديرة الذي دونها إما مساعدة لشاعر منشد minstrel * ضعيف الذاكرة أو لانقطاع الناس عن التغني بها وخشيته أن تبيد وتندثر . كما لايزال اللحن الأصلي المصاحب لتلك الملحمة قائمًا إلى الآن ، وذلك لتضمينه في ثنايا إحدى التمثيليات الموسيقية خلال القرن الثالث عشر .

وأخيرًا فإن برج لندن Tower of London * الذي شيده وليام الفاتح William the Conqueror في مدينة لندن مازال قائمًا بفضل استخدامه سجنا ، وربما أيضًا لاشتماله على كنيسة هامة .

ونكتشف الإنجازات الفنية لهذا العهد عمارة ونحتًا وتصويرًا وأدبًا عن أن تفاصيلها ظلت خشنة لم يصقلها التطور ، ولا غرو فقد كانت فترة تكوين وبناء وتجارب وسعي نحو وسائل تعبير جديدة أكثر مما كانت فترة تحديد للأشكال وتعبير مصقول وبلوغ للقمة . ففي ميدان العمارة كانت العناية موجهة للإشادة أكثر منها للإجادة . كما أن الاهتمام عند تصميم النسجيات المطرزة بتصوير القلاع والتحصينات ومبانٍ معينة بالذات مثل كنيسة وستمنستر Westminster Abbey بلندن وكنيسة ربوة سان ميشيل Mont-St.-Michel بشمال فرنسا توحي جميعًا بعالم يسيطر عليه البناء والتشييد وعصرٍ حاشد بالأعمال المعمارية الكبرى .

فعلى حين كان في الماضي لايتحمس لإنشاء القلاع ولايسمح سوى بتشييد الأديرة اكتشف أنه بحاجة إلى إبهار رعاياه الجدد لابتلويح السيف في ميدان الوغى فحسب بل أيضًا بتشييد القلاع الحصينة المنيعة ، فبدأ بتشييد برج لندن Tower of London * عام ١٠٧٨ .

وما من شك في أن اهتمام العمارة النورماندية بالناحية الإنشائية أكثر من اهتمامها بالناحية الزخرفية قد أدى إلى تطور ملحوظ في فن العمارة ، فالحصن النورماندي كان بلا نزاع تطويرًا لفن بناء الحصون ولو أنه استبدلت به بعد عقب الحروب الصليبية نماذج الحصون العربية المتقدمة .

كذلك توصل المعماريون النورمانديون في مبانيهم الدينية إلى الربط من الناحية المعمارية بين الأقسام الأفقية الداخلية الثلاثة المكونة من البائكات arcade * المجاز العريض الأوسط nave * والشرفة ذات العقود triforium * وطابق النوافذ المشبعة clerestory * بعمل جذوع رأسية طويلة تمتد من الأرضية إلى السقف محتضنة البائكات ، كما وفروا الكفاية من الضوء بزيادة ارتفاع طابق المنور . ولقد كان الربط بين الأقسام الأفقية بواسطة الجذوع وزيادة ارتفاع طابق المنور بالإضافة إلى التنسيق المتناغم لعناصر الواجهة الخارجية مما تضمنه الطراز القوطي المعماري فيما بعد .

(صورة ٢٥٨)

feudal Romanesque style (Norman style) *style m. roman féodal (style m. normand)* (arts)

طراز عهد الإقطاع الرومانسكي (القرن الحادي عشر) [الطراز النورماندي]

لم يتبق من آثار الفنون غير الدينية خلال الفترة الإقطاعية الرومانسكية غير عدد محدود من النماذج النادرة التي أصبح كل منها يمثل تحفة فريدة . فبينما كانت كنوز الأديرة والكاتدرائيات في مأمن تحت حراسة رجالٍ كانت مهمتهم المحددة هي المحافظة عليها ، كما كان تحريم الدين للسطو على ممتلكات الكنيسة يقف بصرامته حائلًا دون الإقدام على هذه المخاطرة ، كانت حصون الإقطاع دائمًا عرضة للحصار والحروب . أما الحصون التي

والمترفات في الهواء الطلق وهم في أبهى زي ، بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل . وقد أبدع أنطوان فاتو Antoine Watteau * هذا المشهد تصويرًا فغدا خصيصة من خصائص فن الروكوكو الفرنسي . (انظر fête champêtre) .

(صورة ٢٥٠)

feudal Romanesque architecture (Norman style) *architecture f. romane féodale (style normand)* (arts & arch.)

عمارة طراز الإقطاع الرومانسكي أو النورماندي

تمتعت إنجازات النورمانديين Normans المعمارية بمنزلة رفيعة حتى غدت مرادفة لأحد معالم الطراز الرومانسكي . ولم يقتصر أثر المباني التي شيدوها بنورمانديا في القرن ١١ على هذا الإقليم فحسب بل امتد إلى القلاع والحصون والكنائس والكاتدرائيات التي شيدوها في إنجلترا ، وإذ كان بدء الطراز الرومانسكي بإنجلترا مواكبا للغزو النورماندي ، لذا دعي أيضًا الطراز النورماندي Norman style .

وكانت هذه العمارة خلال مراحل تكوينها وتطورها المتشبعة بالكثير من عناصر الحضارة النورماندية وليدة التزاوج بين روح الفايكنغ Vikings الوثنية الجلفة ومخلفات إمبراطورية شارلمان المسيحية الممزقة ذات المعالم الغالية الفرنسية . وإذ كانت هذه العمارة تمثل تلك الشعوب فقد حملت من ثم شدة بأسهم واستقامة طباعهم .

وكانت مجتمعات دولة شارلمان والفايكنغ مجتمعات رحل ، ولذا كانت المقار الملكية لشارلمان وخلفائه وكذا أشراف النورمانديين حتى عهد وليام الفاتح غير ثابتة ، ولا غرو فإن ظاهرة التعرض للخطر وعدم الاستقرار التي لازمت هذا العهد لم تكن مشجعة للبناء والتشييد بصفة عامة . غير أنه ماكاد النظام الإقطاعي يستتب له الأمر خلال مرحلة نضجه حتى مضى يحاول تثبيت دعائم الاستقرار ، فضلًا عن أن الأراضي الشاسعة التي استولى عليها الغزاة النورمانديون قد اضطرت وليام الفاتح إلى تغيير استراتيجيته من الهجوم إلى الدفاع كي يستمرئ ما ابتلع ، ويستغل ما اكتسبه من ممتلكات جديدة .

ولم تكن صورة العالم النورماندي حسبما انعكست على الفنون المختلفة صورة غائمة ، فليس ثمة غموض حول أولئك المغامرين الفايكنغ Vikings المتقدي الذهن ، فقد تعلقوا بمهارة بكل مقومات التطور في عصرهم سواء أكان ذلك في اطراحهم لغتهم الأم الجامدة في سبيل اللغة الفرنسية الأكثر سلاسة أو في اتباع الكثير من النصائح الخلقية والإصلاحات المعمارية الصادرة عن دير كلوني Cluny * . والدليل على وضوحهم أن ملحمتهم المصورة على نسجية بايو لم تنحُ منحى الأغاني الفرنسية القديمة في سرد الأحداث على لسان شارلمان الذي غلب طيفه على كل ماجاء بعده ، بل إن النسجية تحدد بوضوح الشخص المقصود والزمان والمكان الذي جرت فيه الأحداث والسبب الذي أدى إليها ، مدعّمة ذلك كله بالأسماء والتواريخ . وأيًا تكن القيمة الفنّيّة لمنجزاتهم فقد كانوا يضفون عليها ما تميّزوا به من إرادة وعزيمة وطاقة بلا حدود .

ونجدُ كافّة المفاهيم المتفرّقة للعالم النورمانديّ مُحتواةً في فكْرة الإقطاع المرْكزيّ الشامل،فقدْ كان مُجتمعهم مُجتمعًا مُتّحِد المرْكز لعبَ الفَرْد فيه دَوْره المَحدود ضِمْنَ نظامٍ ليْست لهُ فيه أيّةُ مكانةٍ فِعْليّة في تَحريك الأُمور إلّا عَلاقاته بالأُمراء والرُّؤساء والمرْؤوسين ، إذ كان بُنْيانًا يقوم على نفْس المَبادئ التي يقوم عليها تنْظيم الجَيْش . أمّا الأخلاقيّات التي ترْبُط هذا كلّه فهي الطّاعة، والولاء الأعْمى حيْث تُحدّد القُوّة الخيْرَ والشّرّ دون اسْتناد إلى العَقْل أو المَبادئ . كان النّظام إقطاعيًا يُهيّئ مكانًا مَرْموقًا للسّادة في سُلّم طَبقيّ صارمٍ ، فيستمدُّ البارونات barons قوّتهم مِنْ سادتهم سواءٌ أكانوا مِنْ رِجال الدّين أو الدُّنيا ، ويتسلّم الدّوقات dukes إماراتهم من المَلِك ، وكذلك كان المَلِك والإمْبراطور والبابا يملكون الأَرْض على أنّها هبةٌ لهم مِنَ الله . وبَعدُ شارْلمان وأُمراؤه الاثنا عشر الصّورة الإقطاعيّة والنُّظراء الدُّنيويّين للمَسيح ورُسُله الاثْني عشر ، فالرُّسُل هُمْ أتْباع المسيح ، والمسيح نفْسه تابع للإله الآب . والفضائل المُتعارَف عليْها هي الإيمان والشّجاعة والوَلاء الأعْمى للرّئيس والأمير ، ثمّ إنّ أيّ خُروجٍ على هذا القانون هو خيانة عِقابها العزْل والقمْع ، وأيّ مُروقٍ أو تَمرُّدٍ أو عصْيان يتحدّد مَصيره في مَيْدان القتال،حَيْث يَهَبُ الله النّصْر للجانب الذي يَشاء أنْ ينصُرَه . وكذلك كان الأعْداء يُوهبون كافّة مظاهِر التّشريف الفروسيّة مادامت سُلالتهم مَعْروفة وشَجَرة نَسبهم مَرْموقة مُحددة ، فقدْ كان مِنْ غيْر اللّائق مِنْ وجْهة النّظر الاجْتماعيّة مُحاربَة أعْداءٍ لاأُصولَ لَهُمْ أو غيْر مَعْروفي السُّلالات ، فلَمْ تظهر في مَلْحمة رولان أو في نَسْجيّة بايو أيّةُ شَخْصيّة ذات قيمة أقلّ مِنْ رُتْبة البارون . وهكذا نجد أنّ خُشونة زَجَل المآثِر التي اتّصف بها ولْيام الفاتِح مُتوائِمةٌ مع المَقاطع المُفْردة monosyllables في مَلْحمة رولان التي توحي باللُّغة العَسْكريّة ، ومُتواكبةٌ مع الأُسلوب المُباشر لترْسيمات نَسْجيّة بايو ، ومُتّفقة مع حِجارة بُرْج لَنْدن المَنْحوتة نَحْتًا خشِنًا لتتضافر جَميعًا في تكْوينِ بُنْيانٍ واحِد . وكانت هذه المُنجزاتُ كلّها تُعبّرُ أوّل ما تُعبّر عن المآثِر والأحْداث ، كما تسودُها رُوحُ البُطولة مَبْنى كانت أو صورةً أو كلمةً .

fibula (Lat.) *fibule f.* (arts) **المِشْبَك**

مشبك معدنيّ يستخدم عند القدماء في تثبيت الرّداء عند الكتِف .

figurine *figurine f.* **تِمْثالٌ آدميٌّ مُنمْنم**

see: **small statue**

filigree-work *filigrane m. d'orfèvrerie* (arts) **زَخارِف مُفرَّغة ، صِياغةٌ مُشبّكة** [**شفتشي**]

زخارف كالمخرّمات تُتّخذ من الأسلاكِ المعدنية ولاسيما الفِضّةُ تتشابكُ أو تتضافرُ لِيُكوِّن منها شكلٌ فنّي .

The Final Judge *Le Christ-juge* (rel.) **المَسيحُ الدّيّان ، المَسيحُ حَكمًا يَوْمَ الدَّيْنونة**

see: **The Last Judgement**

first intermediate period *première période f. intermédiaire* (cul.) **عَصْرُ الانْتِقال الأوّل**

مِنَ الأُسْرة المصرية السّابعة إلى العاشِرة ، من سنة ٢٢٨٠ إلى سنة ٢٠٥٢ ق.م .

fish dive (blt.) see: **lifting a ballerina**

fish movement (blt.) see: **temps de poisson**

five dynasties, Chinese (cul.) see: **Chinese five dynasties**

five postions of the feet in accordance with the arms *les cinq positions des pieds en accord avec les bras* (blt.)

أمْثِلةٌ لِتوافُق أوْضاع القَدَمَيْن مَعَ أوْضاع الذّراعَيْن

١ . الوَضْع الأوّل للقَدَمَيْن مَعَ وَضْع الاسْتِعْداد للذِّراعَيْن .

٢ . الوَضْع الثّاني للقَدَمَيْن والذّراعَيْن . وتُمثّل الخُطوط المُنقّطة الذّراعَيْن في مُنتصَف الوَضْع الثّاني demi-seconde .

٣ . الوَضْع الثّالِث للقدمَيْن والذّراعَيْن ، مَعَ التّنويع في وَضْع الذّراعَيْن .

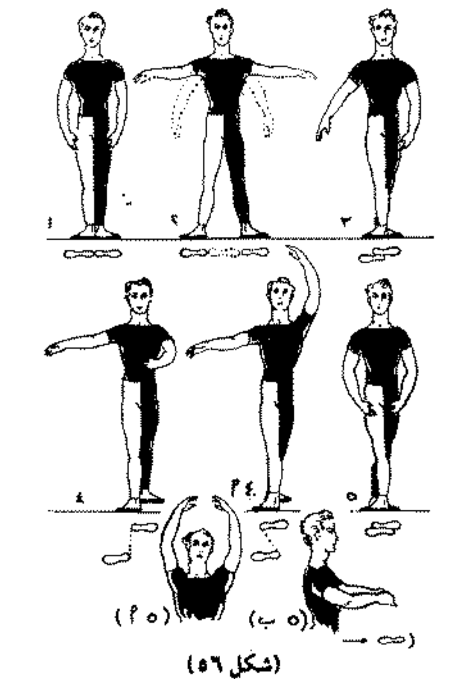
٤ . الوَضْع الرّابع والقَدَمان مَفتوحتان ouverte وإحْدى الذّراعين مُمتدّة صَوْب الأمام en avant والأخرى إلى الجانِب .

٤ أ . الوَضْع المواجه en face وإحْدى الذّراعَيْن مَرْفوعة إلى أعْلى en haut والأُخرى مُمْتدة إلى الجانِب .

٥ . الوَضْع الخامِس للقَدَمَيْن وإحْدى الذّراعَيْن مُتّجهة إلى أسْفل en bas .

٥ أ . الوَضْع الخامِس والذّراعان مَرْفوعَتان إلى أعْلى en haut .

٥ ب . الوَضْع الخامِس والذّراعان مُمْتدّتان إلى الأمام en avant .



(شكل ٥٦)

flamenco (mus. & bit.) **فلامِنْكو**

أغنيةُ الفلامنكو cante flamenco هي أغنيةٌ إسبانيةٌ أندلسيةٌ مصحوبةٌ برقصةٍ « نَوَريَّة » على أنغامِ الجيتار ، وتختلفُ باختلافِ المدنِ التي تؤدِّيها ؛ من ذلكَ أغاني مدينة ملقا المعروفةُ باسم « مالاغينيا » Malaguenâ وأغاني مدينة إشبيلية المعروفةُ باسم « سيفيليانا » Sevillana . وكلمةُ « فلامِنكو » مقصورةٌ — ولا تزالُ — على ما كان أجدَّ من « الكانْتي خوندو » cante hondo (أي الأغاني العميقة) التي كان يُترنَّم بها في المآتم ومع الفحطِ والجَدْب ، إذ كانت هذه الأغاني العميقةُ غايةً في الحزن على حين كانت أغاني الفلامِنكو أخفَّ حزنًا . وتبدأ رقصةُ الفلامِنكو المصاحبةُ لأغنية الفلامِنكو براقصٍ أو راقصةٍ يضربُ كلاهما الأرضَ بقدميه مع توقيعاتِ الرقصِ على أنغامِ الجيتار ، ومن وراء هذا الراقصِ أو الراقصةِ مُغنٍّ يغنّي أغنيةَ الفلامِنكو ، ومن حول هؤلاء جميعًا يحتشدُ جمعٌ من المردِّدين والمردِّدات للأغنية يصفِّقون بالأيدي ، ثم لا يلبثون جميعًا أن يُشاركوا في الغناءِ والرقصِ . ومن هنا نرى أن أغانيَ الفلامِنكو ورقصاتِه معها ضجيجٌ وقرقعةُ أقدامٍ وتصفيقٌ بالأكفِّ وصكّات بالكاستانيت castanets* ، وتتجلّى فيها شطحاتٌ نفسيةٌ لها دويُّها ونأيُها ومن العسير تدوينُها موسيقيًّا ، كما لا يمكنُ لغير أهلها الملتزمين بتقاليدَ متوارثةٍ أن يؤدُّوا مثلَ هذا الأداءِ بدقّتِه ومهارتِه . ولهذا يختلفُ أسلوبُ الفلامِنكو في العزفِ على الجيتار عن الأسلوبِ الكلاسيكيِّ في العزفِ عليه ، فعلى حين نعزف أصابعُ اليد على أوتارِ الجيتارِ الستةِ لإحداثِ أضخمِ قدْرٍ من الكثافةِ الصوتيةِ في أسلوبِ الفلامِنكو ، يتناولُ العزفُ الكلاسيكيّ ميلوديات رشيقةً ترافقها تآلفاتٌ هارمونيةٌ بسيطةٌ من حينٍ لآخرَ بتميّز أداؤها بالخفوت .

ولا زلنا إلى اليوم لا نعرف سرَّ تسميةِ هذه الأغنيةِ وتلك الرقصةِ بالفلمنكيّةِ ، وإن قيل إن الإسبانَ كانوا يزدرون كبارَ الموظفين الفلمنكيّين الذين كان يوفدهم شارل الخامسُ (١٥٠٠ — ١٥٥٨) إمبراطورُ « الدولةِ الرومانية المقدّسة » ، الذي وُلِدَ ونشأ بمدينة جنت البلجيكيةِ وربِّي بين الفلمنكيّين ، ثم ورث إمبراطوريةً لا تغرب عنها الشمسُ كانت إسبانيا جزءًا منها ، ووصل إلى إسبانيا عامَ ١٥١٧ فلم يثق به أهلُها لجهلِهِ بلغتهم ، وزاد في سُخْطِهم عليه رحيلُه عنهم سنةَ ١٥٢٠ إلى ألمانيا ليُتوَّجَ ويباشرَ مهامَّه الإمبراطوريةَ . وإذ كان هؤلاء الموظفون الفلمنكيّون جُباةً قساةً أطلقَ الإسبانُ كلمة « فلمنكي » على كلِّ ما هو سوقيّ جلف . وإذ كانت هذه الأغنيةُ وتلك الرقصةُ لا يؤدّيانهما إلا رعاعُ الإسبانِ من النَّوَر ، لهذا كانت هذه التسميةُ . ومن ثَمّ أُطلقت كلمةُ « فلامِنكو » على موسيقى النَّور [الغجر] gypsy music بصفةٍ خاصّة .

flashback *flash back m. (retour m. en arrière)* (drama)

١ . لَفْتَةٌ إلى الماضي

قَطْعٌ في سياقِ القصّةِ السينمائيّة ، والعَوْدة إلى الوراء لاستعادة ذِكْريات ومواقف وقعتْ في الماضي للتذكير أو التوضيح أو الإبانة ، ثُمَّ العَوْدة إلى تتابع السَّرْد الفِلْميّ مرّةً أخرى . وتُعرَف أحيانًا بكلمة « ارْتِداد » أو « الرُّجوع إلى الوراء » . وهذه اللفتة تدُلُّ على استرجاع إحدى الشخصيّات لذكريات الماضي في مُعْظَم الأحيان .

(مُعْجَم الفنِّ السينمائيّ)

٢ . العَطْفُ خلفًا ، الارْتِجاعُ الفَنّي

الرُّجوع أثناء التسلسُلِ الزمنيّ المنطقيّ للقصّةِ أو المسرحيّةِ أو الفيلمِ إلى ذِكْر أحداثٍ ماضيةٍ لإيضاحِ الظُّروف التي أحاطتْ بموقفٍ من المواقف أو للتعليق عليه . وهذه الوسيلة مُستعمَلةٌ على الأخصِّ وبصفةٍ رئيسيّةٍ وأصليّة في السِّينما ، ثم امتدَّت بَعْد ذلك إلى الرِّوايةِ البوليسيّةِ التي كثيرًا ما تبدأ بالجريمة ثُمَّ تُسْرَد الأحداث التي أدَّت إليها .

(مُعْجَم المُصْطَلَحات العربيّة في اللُّغة والأدب)

flat (aesth.) see: **ugliness**

flat **عَلامةُ الخَفْض**

bèmol m. (mus.)

اصْطِلاحٌ يُستخدَمُ للإشارةِ إلى خفْضِ أيّةِ درجةٍ نغميّةٍ بمقدارِ نِصْفِ درجة .

flat colour (or tint) *couleur f. plate; teinte f. plate* **طِلاءٌ مَبْسوطٌ أُحاديُّ الدَّرجة**

(arts)

هو أن يكون اللَّونُ أو الصِّبْغُ متماثلًا في جميعِ أجزائِه في القسمِ الذي يشغلُه من الصُّورة ، لا تتخلّله ظلالٌ أو درجات .

Flemish painting **التَّصْويرُ الفَلَمَنْكيُّ**

peinture f. flamande (arts)

يبدأُ التصويرُ الفلمنكيُّ معَ الازدهار العظيم للفنِّ القُوطيّ خلالَ المرحلةِ الأخيرة من العصورِ الوسطى ، وهي المرحلة التي أسهمت فيها مدرسةُ برغنديا للترقينِ الفاخرِ للمخطوطاتِ ونمتْ أثناءها حركةُ التَّصْوير في حوضِ الرّاين ، بينما هيّأ نهوضُ المدنِ التجاريّةِ الغنية مثل بروج Bruges الرِّعايةَ الفنيّةَ الكُبرى لكلٍّ من التَّصوير الدينيّ وفنّ البورتريه . وعلى الرغم من إطلاق اسم « الفلمنكية » على مرحلة الازدهارِ الأولى للفنِّ الفلمنكيّ ، إلا أنّها في الحقِّ تشتمل شمالَ وجنوب الأراضي الواطئةِ ؛ إذ لم يكن قد لحقها التقسيمُ بعد . وتضمُّ هذه المرحلةُ من الفنانين روبرت كامبين Campin * والشقيقين هوبرت وجان ڤان إيك Van Eyck * وروجييه ڤان دِرْ فيدن Weyden * وهانز مملنك Memlinc وبيتروس كريستوس Petrus Christus * وديرك بوتس Dirck * Bouts وهوغو ڤان دِرْ خوز Goes * وجيرار داڤيد David * وهيرونيموس بوش Bosch * وبيتر بروبغل Brueghel * . وظهر خلالَ القرنِ السادسِ عشرَ فريقٌ يحتذي تأثيراتِ عصرِ النهضةِ الإيطاليّة Romanists * من أمثال كوِنْتِين ماسيس Massys * وجان غوسار Jan Gossart *

أمّا المرحلة الثّانية وهي المرحلةُ الفلمنكيّة البَحْتة فقد شغلت القرنَ السّابعَ عشرَ عندما بزغ في جنوب الأراضي الواطئةِ الخاضعِ للحكم الإسبانيِّ نجمُ روبنز العظيم Rubens * الذي دار في فلكه العديد من الفنانين يأتي في مقدّمتهم أنطوني ڤان دايك Van * Dyck وجوردانز Jordaens . وبعدهـا أصاب الخسوفُ الفنَّ الفلمنكيَّ إلى أن استردَّ الحياة من جديد في القرنِ التاسعَ عشرَ ، ثم في القرنِ العشرين على أيدي جيمس إنسور James Ensor ورينيه ماغريت René * Magritte وهانز پرميك Hans Permeke .

مَجْد روما القديم . وهكذا كانت فكرة البَعْث أو الإحياء هي المصْدَر الذي انْبَثَقَتْ عنه الفكرة التي تذهب إلى أن الفَتْرة التي بينهما هي عَصْر وَسيط .

وقد تركَّزت النَّهضة الحقيقيَّة التي كانت تلاقيًا غير مألوف بين العبْقريَّة والطَّاقة والظُّروف المواتية حول مدينة توسكانيَّة هي فلورنسا Florence وحول مَدينتَيْن من المدن التِّجاريَّة لاتقلَّان ثراءً وهما باع طويل في الإقْدام والمغامَرة هما بروج Bruges وغنت Ghent بالفلاندر . وهنا وهناك وَلأوَّل مرة منذ عصر أثينا الذَّهبيّ أكد الفنانون والسَّاسة والعُلماء مجتمعين أنه ما خلا زمن من الأزمان من عجيبة من العجائب ولكن أعجب العجائب كلها هو الإنسان . ومضى كل فنان يتابع اهتماماته الخاصَّة ، فيدرس عِلْم التَّشريح وقواعد المنْظور وعلوم اللون والبَصَريَّات والهندسة ومعايير الأوزان والمقاييس ، ومع ازْدِهار المَعْرِفة شاعت الصُّوَر المبتكَرة المثاليَّة للإنسان الذي كان رمزًا للجسارة والإقدام والهيمنة على ماعداه . وخلال قرن كامل ظهرت مَوْجة إثر موجة من الفنانين اللَّامعين أنشأوا أيقونوغرافية جديدة يزهو بها عصر النهضة ويَخْتال . ففي مَيْدان العمارة برز برونليسكـي Brunelleschi * . وفي مجال الموسيقى بزغ غيوم دوفاي Dufay ١٤٠٠-١٤٧٤ وأنطونيو سكوارتشيالوبي Antonio Squarcialupi ١٤٣٦ - ١٤٧٥ وأوكغيم Ockeghem ١٤٣٠-١٤٩٥ وجوسكان ده بريه Josquin des Prez ١٤٦٠-١٥٢١ . وفي مُحيط النحت ظهر غيبرتي Ghiberti * ١٣٧٨ - ١٤٥٥ ودوناتللو Donatello * ١٣٨٦ — ١٤٦٦ وأنطونيو بولايولو Pollaiuolo * ١٤٢٩ — ١٤٩٨ وفيروكيو Verrocchio * ١٤٣٥ - ١٤٨٨ ولوقا دِلَّلا روبيا Luca * Della Robbia ١٤٠٠ - ١٤٨٢ . وفي حقل التصوير تألق مازاتشيو Masaccio * ١٤٠١ - ١٤٢٨ وفرا أنجليكو Angelico * ١٣٨٧ - ١٤٥٥ وپاولو أوتشيللـو Paolo * Uccello ١٣٩٧ - ١٤٧٥ وفرا فيليبو ليپي Filippo Lippi ١٤٠٦ - ١٤٦٩ وأنطونيو بولايولو ، وفيروكيو ، وبينوتزو غوتـزولي Benozzo Gozzoli * ١٤٢٠ - ١٤٩٧ وغيرلاندايو

تاجٌ يُمثِّل زَهْرةً مُتفتِّحة أو مُغْلَقة على هَيْئة بُرْعُم هذا النَّبات . وتَعْلو التَّاجَ قِمَّة مُسْتَوية دقيقة كوسادة تَرْتكز عليها عوارِض السَّقف ، فيبدو القَصر أو المعبد كأنه واحة امتلأت بسيقان نباتات استطالت حتى لامست السَّماء .

ولقد أخذت الأعمدة النَّباتيَّة تَفقد مع الزمن أشكال النَّباتات التي صُوِّرت على هيئتها في البداية ، وبقيَتْ أشكالها تتطوّر مُستقِلَّة عنها ، فاختفت صورة النَّخيل واقتربت الأعمدة المنحوتة على شكل زهْرة البَرْدي من تلك المنحوتة على هيئة زهرة البَشْنين حتى لم يَعُد التَّمييز بَيْنها مُمْكِنًا . (صورة ٢٥٥)

Florentine Renaissance *renaissance f. florentine* (cul.) **النَّهضَةُ الفلُورَنسيَّة**

على حين مضى شَمال أوربا في مَسيرته مُتَرَيِّثًا مُستخدِمًا الأساليب الرُّومانسكيَّـة والقوطيَّة ، أخذت إيطاليا طَريقًا آخر ، فقد اختلفت فنون التَّصْوير والنَّحْت والعمارة القُوطيَّة في إيطاليا اختلافًا جَوْهريًّا عن مثيلاتها في شَمال أوربا ، إذ نجدها قد صُمِّمت أكثر من غيرها كي تتواءم مع نسَب الإنسان ، كما نراها أقل غُموضًا وإثارة للرُّعب . وإذا كانت سمة الفن والفكر القوطيّ المتداوَلَيْن في إيطاليا تُرْهِص بالكثير من روح عصر الإحياء ، إلا إنه كانت أيضا ثمَّة مصادِر أخرى تعود إلى ماضٍ أبْعَد ، فأطْلال الآثار الإغريقيَّـة والرُّومانيَّة ما برحت منتشرة باقية قائمة في طول البلاد وعرضها رغم الغُزاة الجِرْمانيِّين الذين استقرَّ بهم المُقام هناك فترة ما فأضافوا بمرور الزمن طاقتَهم الدَّافِعة إلى المواطِنين الإيطاليِّين ، فضلًا عن أن إيطاليا لم تقطع صلتها قطّ بحضارات البحر المتوسِّط وعلى الأخصّ الحضارتان الإسْلاميَّة والبيزنْطيَّة .

ومعنى كلمة « الرِّنيسانس » المتداوَلة هو الإحياء ، وقد تأصَّلت جذور فكرة الإحياء بإيطاليا منذ عهد جوتو Giotto * ، فعندما كان أفراد الشعب يُزْجون المَديح لشاعِر أو فنان ما ، وصفوا عمله بأنه عظيم عَظَمة القُدامى ، وقد نُعِت جوتو بهذا الوصف كأُستاذ لجيلِه الذي قاد حركة الإحياء . ومن ثمَّ كانت فكرة « البَعْث » مرتبطةً أشدَّ الارْتباط في أذهان الإيطاليِّين بفكرة « إحياء »

The Flight (of the Holy Family) into Egypt *La Fuite en Égypte* (rel.)

هُرُوبُ العائلةِ المُقدَّسة إلى مِصْر

عِنْدما سَمِع المَلِك هيرودس أنَّ ثمَّة طِفْلًا وُلِد ليَكون مَلِكًا على اليهود اشْتَعل غضبًا ، وأَمَر بقَتْل جَميع الأطْفال الذين وُلِدوا مُنْذُ سنتين . وظَهر مَلاكٌ ليُوسُف النَّـجَّار خَطيب مَرْيَم يَحُضُّه على أنْ يَأْخُذَ مَرْيَم ويسوع ويَهْرُب إلى مِصْر . ومكثت العائِلة المُقدَّسة بمصْر حتى وَفاة هيرودس . وتَظْهر العَذْراء في بَعْض الصُّوَر وهي تَمْتطي حِمارًا وتَحْمِل بَيْن يَدَيْها الطِّفْل بينا يَقوده يُوسُف مُتَرجِّلًا . وتَبْدو العائِلة أحْيانًا وهي تَسْتَريح إلى جانِب الطَّريق أثْناء رِحْلتها الطَّويلة الشَّاقَّة . كما قد تَظْهر أثْناء خُروجها من بَيْت لَحْم بَيْنما تجري مَذْبَحة الأطْفال التي أمَر بها هيرودس لقتْل الطِّفْل يسوع ، وتُعْرَف هذه المَذْبحة باسْم مَذْبَحة الأطْفال الأبرياء Slaughter of the Innocents * . وللفنَّـان كـوزيمو تـورا Tura لَوْحة تُصوِّر هُروب العائلة المُقدسة إلى مِصْر مَحْفوظة بمُتْحَف متروپوليتان بنيويورك . (صورة ٢٥١)

floral column *colonne f. végétale* (arts) **العَمُودُ النَّباتيّ**

كانت الأعْمدة تُتَّخذ في الأصْل مِنْ جُذوع الأشْجار للقِيام بوظيفة حَمْـل السُّقُف ، وما أسْرَع ما أسْبَغ عليها المصْريُّون القُدماء وهم ينحتونها في الحَجَر مِنْ حِسِّهم الفَنِّيّ ما جعلها عُنْصرًا تَجْميليًّا كذلك ، فقد حَوَّروها وجمَّلوها بالزَّخارِف المُلوَّنـة ونَحتوها مُرَبَّعة أو مُتعدِّدة الأضْلاع ومُسْتَديرة أو مَسْلوبة أو مُفلْطَحة الطَّرف العُلْويّ . ومُنْذُ حَلَّ الحَجَرُ مَحَلَّ اللَّبِن في البِناء في مُنْتصف عَهْد الدَّوْلة القَديمة ، أخذَت الأعْمِدة الحَجَريَّة تَحِلُّ مَحَلَّ الأعْمِدة الخَشَبية إلى أن ابْتَكرت الأسْرة الخامِسة العَمود الذي سُمِّي في العصور اللاحقة بالعَمود النَّباتي أي الذي يُحاكي أشْكال النَّباتات المُخْتَلِفة ، فنُحِت أوَّلًا على هَيْئة النَّخيل ، ثُمَّ نُحِت على هَيْئة نباتَي البَشْنين والبَرْدي الواسِعي الانْتِشار في جَميع مَناطِق البِرَك والمُسْتَنْقَعات المصْريَّة .

وقد نُحِتَ العَمود النَّباتيُّ على هَيْئة ساقٍ مُنْفَردة أو حُزْمة مِنَ السِّيقان ، كما نُحِت له

Ghirlandaio * ١٤٤٩ — ١٤٩٤ وليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci * ١٤٥٢ — ١٥١٩ وساندرو بوتتشيللي Botticelli * ١٤٤٤ — ١٥١٠ .

ولقد انحصرت الملامح الفكريّة السائدة خلال القرن الخامسَ عشرَ في مَدْلولات ثلاثة أساسية هي : النّزعة الإنسانيّة الكلاسيكيّة Classical Humanism * ، والمذهب الطّبيعيّ العِلْمي Scientific Naturalism ، والنزعة الفرديّة Renaissance Individualism .

ويتجَلّى المذهب الطبيعي العلمي بمعنى الوفاء للطبيعة ، فكانت العناية بملاحَظة الظواهر الطبيعيّة ملاحظةً دقيقة ، والرغبة الشديدة في تمثيل الأشياء كما تراها العين بُرْهانًا ساطعًا على اتجاه عقلانيّ تجريبيّ جديد . فتشريح الجُثث للإلمام بتركيب الجسم الإنسانيّ يكشف عن تَغَلْغُل روح البحث العلميّ المتحرّر ، ودراسة علوم الرياضيات كي يَتسنّى للفنان تطبيقُ قواعِد المَنْظور يقتضي الوصول إلى مفهوم جديد للإحساس بعُمْق « الفراغ » .

وما من شكّ في أنّ « الذّاتيّة الفَرديّة » هي ظاهرة عالَمية لايخلو منها أي مُجتمع ، غير أن الظروف في دُوَيْلة المدينة الفلورَنْسيّة كانت مهيّأة ومواتية لإفساح المجال أمام الفنّانين في لِقاء مباشر ومُثمِر مع رُعاتهم وجمهورهم على السّواء . وكانت المنافسة بين الفنّانين حامية الوَطيس ، كما كان حُبُّهم في الشُّهرة والظهور طاغيًا حتى غدا الاهتمام بالذّاتيّة الفرديّة من خلال الأعمال الفنيّة ظاهرة شائعة سواء في البورتريهات أو كُتُب السيرة أو السِّيَر الذاتيّة .

وما أكثر ما قِيلَ من أنّ « النهضة » كانت تُعْنى بصَبْغ الحياة بالصّبغة الدُّنيويّة على النّقيض من النظرة الدّينيّة التي كانت سائدة خلال العصور الوُسْطى . وقد يكون هذا حقًّا ، أي أنّ الصّفة الدُّنيويّة أغلب ، بَيْد أنّ العُصور الوُسْطى كانت تنْطوي هي الأخرى على عمارة القِلاع والحُصون وقاعات الطّوائف المهنيّة في المُدن ومباني الأسواق العامّة ، ومنجزات فنيّة تصويريّة مثل نسجيّات بايو Bayeux tapestry * والملاحِم الشِّعْريّة مثل مأثرة رولان وأشعار الغوليارد Goliard الشعبيّة وقصائد التروبادور troubadour * الأرستقراطيّة ، وموسيقى المُغنّيين الجائلين « منسترل » minstrel * . ولعل مردّ الرأي الذي يَنْفي وجود الأنشطة الدُّنيويّة في العُصور الوسطى هو اندِثار معظمها . على أنّ نَظْرة واحدة إلى سِجِلّ القرن الخامسَ عشرَ سوف تكشف عن أنّ مايربو على تِسْعين في المِئة من التماثيل والصُّوَر والأعمال الموسيقيّة كانت في حقيقتها أعمالًا فنيّةً دينيّة تُقدَّم نُذورًا في الكنائس أو تُستخدم في طُقوس العبادة ، وأنّ المنجزات الفنّيّة الدُّنيويّة مثل منحوتات بولايولو الأسطوريّة وصُوَر بوتتشيللي الميثولوجيّة وأغاني المِهْرجانات التي نظّمها لورنزو ولحّنها هينريش إيزاك ١٤٥٠ — ١٥١٧ Heinrich Isaac وإن كانت تُعَدّ من وُجْهة نظر تاريخ الفن أعمالًا بارزةً جليلةً إلا إنها كانت في عصرها هي الاسْتِثناء لا القاعدة .

flourish; fanfare *fanfare f.* (mus.) **الفانفار**

١ . دَفْعة صَوْتيّة قويّة استهلاليّة من مجموعة النّفير trumpet .
٢ . مَجموعة الآلات النُّحاسيّة التي تؤدّي هذا الإيقاظ أو التّنبيه .
٣ . يُطلَق نفس المصطلَح على مُصنَّف موسيقيّ نؤدّيه هٰذه المجموعة من الآلات .

fluted column *colonne f. cannelée* (arch.)
العَمُودُ المُضلَّع أو المُقنَّى (ذو الأضلاع السّتّةَ عشَر)

يُعَدّ هذا العمود المصري أصْلَ العمود الدُّوريّ اليونانيّ proto-Doric ، وكان مُخصّصًا للأرْوقة والواجهات الخارجيّة بالمعابد الإلهيّة والجنائزيّة ، ونشاهده بالمُدرَّج الثاني من معبد حَتْشِبْسوت بالدَّيْر البحريّ . (صورة ٢٥٧)

flutings *cannelures f.* (arch. & arts) **الأخاديد**

القنوات الرّأسيّة المتجاورة الضّحْلة على أسْطُح الأعْمدة أو على أوْجُه الأكْتاف pilaster * . استخدمها الإغريق لإثراء أشكال الأعْمدة والأكتاف وإضْفاء المزيد من التلاعُب بين الضّياء والظّلال على أسْطُح العَناصِر المِعْماريّة .

flying buttresses *arc-boutant m.* (arch.)
الأكْتاف الطّائرة ، القوائِمُ السّانِدة ، الدّعائمُ السّاندة

تُشيَّدُ أساسًا لمعادلة الضّغط المتّجه إلى الخارج في المباني ذات العُقود أو الأقْباء وهي دعائم ساندة ذات عُقود دائريّة مفتوحة خارج سُقوف الرُّواقَيْن الجانبيَّيْن aisles * بالكنيسة لتحمُّل الضُّغوط العَرْضيّة لأقْباء المجاز العريض الأوسط nave * . وقد استخدم مهندسو العصر الرومانيّ والعصر الرُّومانسكيّ Romanesque * هذه الدعائم في صورة أكتاف خارجية ساندة للحوائط أو في صورة حوائط نِصْف دائريّة تعلوها نصف قبّة . ومالبث مهندسو العصر القُوطيّ Gothic * أن طوّروا القوائم الساندة إلى ما اصطُلِح على تسميته بالقوائم أو الأكتاف الطائرة في الحالات التي تكونُ فيها المجازات أو الأرْوقة الجانبيّة aisles * أقل ارتفاعًا من المجاز العريض الأوسط nave * ، فصمّموها على شكل أنصاف عُقود طائرة تتلقّى ضغوط الأقباء العُلْيا للمجاز الأوسط [جهود الرّفس الجانبيّة] فتنقُلها إلى الحوائط الخارجيّة الجانبيّة أو إلى خارج المَبْنى رأسًا . **(الشكلان ٣٧ ، ٥٧)**

الأكتاف الساندة تصبح طائرة فوق منسوب سقف الرواقين الجانبيين لتلقّي جهود الرفس لأقباء المجاز الأوسط .

(شكل ٥٧)

المُشاهِدين وتكون عادة محوطة بصَفٍّ من الأنوار .

١ . الشَّكْلُ ، النَّسَق **form** *forme f.* (arts & mus.)

هو تمثيل الأشياء المختلفة سواء أكانت حقيقية أم تجريدية ، وهو يمثل رؤية الفنّان للموضوع لاجَوْهَره الّذي هو المضمون content * .

٢ . القالبُ المُوسيقي

هو التّنسيق الهندسيّ لقطْعةٍ موسيقيَّة تنسيقًا يعتمد على توالي أجزائها حسب نظام متوازن ومحدد ، ويختلف « القالبُ » بتغيير توالي عناصر هذا النِّظام . والقالبُ ليس غير شكلٍ للعمل الموسيقيّ لا يكتمل بغير المضمون الذي تُعبّر عنه النُّوتة الموسيقيّة داخل إطار هذا الشّكل . ويضمّ القالبُ جُملًا وعبارات وفقرات وموتيفات motif * تحدّد نهاياتها قفلاتٌ موسيقيّةٌ coda * ، شأنُها شأنُ الكلام عامّةً الذي ينتهي بوقفات تحدّد نهاياتِ جُمَلِه . وبتكرار هذه الجُمَل الموسيقيّة بتتابُعِها وتعارُضِها وصلاتِها بعضها ببعض في مقاماتٍ معيّنةٍ يستوي الشّكل الموسيقيّ .

النَّزعةُ الشَّكْليَّة **formalism** *formalisme m.* (arts)

نَزْعةٌ تنادي بتَغْليبِ الشَّكْلِ وَالقيمِ الجَماليَّةِ على مافي العَمَلِ الفَنّيّ من فِكْرٍ وَخَيالٍ وَشُعورٍ ، مُرْهِصة بنَظريَّة الفَنِّ لِلفَنّ ، تلك النَّظريَّة الحَديثة الّتي أخذت تُنافِس نظريَّةَ المُحاكاة الّتي نشأت مع نُشوءِ الفَنّ . وعلى حين تَرْبُطُ نَظريّةُ المُحاكاةِ بَيْنَ الفَنّ وبَيْنَ التجربةِ الإنسانيّةِ خارجَ نِطاقِ الفَنِّ الذي هوَ مِرآةٌ مُباشِرةٌ لِلْحياةِ يَحْتَذي مِنْها وَيَرمي إلى إيضاحِها ، ترى النَّزعةُ الشَّكْليّةُ أنّ الفَنَّ السَّوِيَّ مُنْبَتُّ الصِّلَة بالأفعالِ والموضوعاتِ الّتي تُشَكِّلُ تجاربنا المألوفة ، ذلك أنّ الفَنَّ عالَمٌ قائمٌ بذاتِه ، وهو غَيْرُ مُطالَب بتَسْجيلِ مَجْرَياتِ الحَياةِ أوِ الأخْذ عنها ، فلا مَعْدَى عَنْ أنْ يكونَ مُسْتَقِلًّا مكتفيًا بذاته .

formless see: **ugliness**

الفُورَمُ الرُّوماني **Forum Romanum** *Forum m. romain* (cul. & arch.)

يُشكِّل الفورم ساحةً مكشوفة بالمُدُن

« طائر النار » Firebird وبتروشكا Petrouchka وكلاهما من موسيقى سترافنسكي Stravinsky * .

أطْواءٌ ، مَكاسِرُ ، ثَنايا الثَّوب **folds** *plis m. pl.* (arts)

مَدْرَسةُ فُونْتِنْبلو **Fontainebleau, School of** *école f. de Fontainebleau* (arts)

اسمٌ أُطلق على المصوِّرين والفنانين المزخرفين الذين استخدمهم فرانسوا الأوّل مَلِكُ فرنسا (١٥١٥ ــ ١٥٤٧) أسوةً بالأمراء الإيطاليِّين لتزيين القصور الملكية ولاسيَّما قصر فونتنبلو . وكان قد استخدم لهذا الغرض عددًا من الفنّانين المهرة من إيطاليا مثل إل روسو Il Rosso وبريماتيشيو Primaticcio ونيقولو دل آباتي Niccolo dell' Abate الذين أبدعوا أسلوبًا تكلُّفيًّا mannerism * اتسم باستطالةِ الأشكالِ ورشاقتها حيث اجتمع التّصويرُ والزّخرفة معًا في تساوقٍ وانسجام .

وقد ازدهرت مدرسةُ فونتنبلو الأولى بين عامَيْ ١٥٣٠ و ١٥٦٠ ، وتلتها قُرْبَ نهاية القرن ١٦ حركةُ إحياءٍ لها أهميّة أقلّ منها تُعرف باسمِ مدرسةِ فونتنبلو الثانية ، تأثّرت إلى حدٍّ بعيدٍ بالفنِّ الفلمنكيّ وبمدرسة مدينة بولونيا الإيطالية . (صورة ٢٥٦)

أمَامِيَّةُ الصُّورةِ **foreground** *premier m. plan* (arts)

الجزءُ الأسفلُ من الصورةِ ، ويمثّل ماهو أقربُ إلى العينِ من المناظرِ أو الأشخاصِ التي تتضاءلُ حجمًا كلما ابتعدَت أو أمعنَت عُمقًا .

التَّضاؤُل النِّسْبيّ **foreshortening** *raccourci m.* (arts)

هو إيحاء بالعُمق الفَراغي والبعد الثالث في سَطح اللَّوحة نتيجة ضُمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئًا فَشيئًا كلّما أمعنّا عُمقًا . وهو خُدعة بصريّة تضفي لونًا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق .

جَبْهَةُ المَسْرَح **forestage (apron)** *avant-scène f.* (drama)

المساحة النّاتئة من خشبة المسرح صَوْب

فُوكِين ، مِيشيل **Fokine, Michel** (blt.) (١٨٨٠ ــ ١٩٤٢)

مصمِّمُ رَقصاتٍ روسي أسْهَمَ بعوْنٍ راسخٍ ضمن فريق دياغيليف Diaghilev * للباليه بفرنسا . وقد انتزع الإعجابَ منذ التحق صغيرًا بمسرحِ مارينسكي [كيروف حاليًا] حيثُ عَمِلَ راقصًا ، غير أنه مالبث أن دان له المجدُ منذ انضمَّ إلى دياغيليف عام ١٩٠٩ ليصمِّم باليهات فرقته ، فترك في فنِّ الباليه أثرًا شبيهًا بأثر نوفير Noverre * . ومع أن فوكين بدأ بتطبيق الأفكار التي نادى بها نوفير قبل مئة عام إلا أنّ فوكين قد فاقه بابتكار مرحلةٍ جديدةٍ لفنِّ الباليه ، وقد أجمل آراءَهُ في خمسةِ مبادئ :

١ . الإقلاعُ عن خُطواتِ الرَّقص النَّمطيَّة وابتكارُ صيغٍ جديدة تناسِبُ كلَّ موضوع وتجيد التَّعبيرَ عن قصةِ الباليه زمانًا ومكانًا وبيئة .

٢ . تجنُّبُ استخدامِ الحَرَكاتِ الإيمائية في الباليه لِمُجَرَّدِ التَّزويق أو التَّرفيه ، واللُّجوءُ إليها إذا ما ارتبطت بخُطّة الباليهِ العامة .

٣ . استبدالُ حركاتٍ يشترك فيها الجسمُ كلُّه بحَرَكاتِ الأيدي .

٤ . الانتقالُ من تعبيرات الوَجه إلى تعبيرات الجسم كله ، ومن تعبيراتِ الجسمِ الواحدِ إلى تعبيرات مجموعة الأجسام ليتّسقَ رقصُ الفردِ مع رقص المجموعة .

٥ . عدمُ خضوعِ الباليه للموسيقى وللدِّيكور المسرحيّ ووجوبُ تلاقي الفنونِ كلها معًا وإفساحُ المجال أمام مهندسِ الدّيكور ومؤلِّف الموسيقى ومصمِّمِ الملابسِ إلى جوار مُصمِّمِ الرَّقصاتِ لعرضِ قدراتِهم الخلاقة . ولعل أهم ماقدمه فوكين هوَ منهجه في اختيارِ موضوعِ الباليه حتى يغدو وسيطًا للتعبير عن أشدِّ الانفعالات الإنسانية تعقيدًا ، محرِّرًا بذلك الباليه من التصافِ بالقصص التّافهة والخيالية .

ومهَّد فوكين بباليه « ليه سيلفيد » Les Sylphides ــ وهو ترجمة « راقصة » لموسيقى شوبان ــ الطريقَ لِلباليهاتِ السِّمفونيّة التي أبْدَعها بَعْدَه ماسين Massine * وغيرُه ، وهو أيضًا مصمِّم الرَّقصات البولوفتسيانيّة Polovtsian dances لأوبرا الأمير إيغور Prince Igor من موسيقى بورودين Borodin ، وكذا باليه

الرُّومانيّة تُستخدم مثل الأغورا agora * اليونانية لممارسة المُعاملات التِّجاريّة ومباشَرة الإجراءات القَضائيّة والنشاط السِّياسيّ . وقد استُخْدِمت كلمة « فورم » في مَبْدإ الأمر للدَّلالة على دِهْليز المَقْبرة إلى أن أُطْلِقت على الرُّقعة المُمْتدَّة أمام المبنى العام أو البوابات والمداخل قبل أن تُصبح ساحةً مستطيلة الشَّكل ، تُحيط بها الأعمدة والبازيليكات والمعابد وقاعات المحاكم وغيرها من المباني العامة . وكانت ساحة الفورم عادة معبَّدة محاطة بالبوابات والمداخل ، تخترقها المركبات وتجوس فيها أثناء المناسبات العامَّة . وبينما كان الفورم الرُّومانيُّ في العصر القديم منطقة مقدَّسة عامرةً بالمعابد والأنصاب التَّذكارية غدا هو المركز التِّجاري والدِّيني والسِّياسيّ للمدينة منذ عهد الجمهوريّة ، كذلك أُقيم بالفورم مقرُّ مجلس الشيوخ والساحة المُتاخمة له يجتمع بها الناس لانتخاب ممثِّليهم وللتَّصويت على القوانين حول المنصة « روسترا » .

ومع اقْتِراب نهاية عَهْد الجُمهوريّة ، بدأ الفورم يفقد أهمِّيّته السِّياسيّة ليصبح مجرد منطقة زاخرة بالمباني الضخمة ، إذ كان الأباطرة قد أولوه الكثير من اهتمامهم وشيدوا به المعابد كما أقاموا أقواس النصر والأعمدة التَّذكارية . وإلى جانب وظائف الفورم في الحياة اليوميَّة كان مقرًّا للخِدمات الحكوميَّة والأنشطة العامَّة والرَّسميَّة ، كجنازة المواكب الدينيَّة ومواكِب الجيوش الظافِرة والجنازات الكُبْرى . وما أكثر ما كانت تُقام فيه المآدِبُ العامَّة احتفالًا بانتصارٍ قوميٍّ أو حِدادًا على فقيدٍ عظيم . (صورة ٢٦٦)

Fortuna (Lat.) **(Fortune)** **رَبَّةُ الحَظّ**

La Fortune (cul.)

هي الرَّبّة المتربِّعة على عرش الحظِّ عند الرومان ، تُدير مَصائر البَشَر ، ويُرمَز إليها عادةً بعَجَلة دوَّارة تتوسَّطها فورتونا ، فتُهدِّد الهابط عليها وتدفع الصَّاعِد إليها ، وتَهب المَجْد بلا حِساب لمن تُريد ثُمَّ تَهْوي به من عليائه حين تَشاء ، وتَأْتي على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سَراب ، وتبدو خفيةً لمن تُريد أن تَنال منه . كما تُمثَّل أيضًا حاملة قَرْن الرَّخاء cornucopia * وقد عَصَبَتْ عينيها دلالة على أنها تُصدر أحكامها غير مُقيدة بِفَهم الخيْر أو الشَّرّ .



ربـة الحـظ «فورتونـا»

(شكل ٥٨)

fouetté **حَرَكةُ خَفْقِ السَّوْط**

(a whipped movement) *fouetté m.* (blt.)

حَرَكةٌ ديناميكيّةٌ قويّة تُؤدّى على ساق واحدة تُحاكي ضَرَبات السَّوط المتنوِّعة ولا تقومُ بها غيرُ راقصة . ومن أشهر هٰذه الحَرَكات سِلْسِلة من اللَّفّات المُتكرِّرة على طَرَف إحدى القَدَمَيْن pointe وهي ثابتة في مكانها ، على حين تكون الأُخرى مطلَقةً تُجاري في حَرَكتها خفْقَ السَّوْط بتنوُّعِه .



(شكل ٥٩)

fountain **الفَسْقِيَة ، النّافُورة**

(Islamic) *fontaine f.* (arch.)

عُنصرٌ معماريٌّ من الرُّخام الملون والمطعَّم بالصَّدف والخزف في أشكالٍ هندسيّةٍ ونباتية ، عمّ أفنيةَ الدُّور الإسلاميّة ، كما كان يتوسَّطُ الدرقاعات durqa'a* في الأبنية المملوكية خاصَّةً ، وكانتِ المجالسُ تنعقد حولَهُ . والفسقيّة ركنٌ من الأركان المعماريّة في المبنى ذاتُ صفةٍ جماليّةٍ .

four ages *quatre âges* **العُصُور الأَرْبَعة**

(myth.)

تَروي الأساطير اليونانيّة أنه كان ثَمَّة عصر ذهبيٌّ في بدء الخَلْق أظلَّ النَّاس على إيمان عميق ومبادئ سامية ، لم يُشرَّع لهم قانون يَلْزمون حُدوده أو يَخافون عِقابه، فعاشوا ليس لهم وازِع غير الضَّمير فلا قُضاة يَفصلون بينهم ولاحُكّام يُجازونهم، إذ لم يكن ثَمَّة نزاعٌ ولاعُدوان ، وكانت الأرض تُؤْتي أُكُلها دون عَزْق أو حَرْث والناس بما لديهم من طعام قانِعون ، وساد الرَّبيع الأعوام فلا برد ولا مطر ، وفاضت الأنهار لبنا ونكتارا nectar [شراب الآلهة] وسالت الأشجار شهْدًا ذهبيَّ اللَّوْن هو الأمبروزيا ambrosia * [طعام الآلهة] .

وحل العصر الفضّيُّ محلَّ العصر الذَّهبيّ ، وإن كان أقلَّ مَرْتبةً منه وأرْقى من العصْر الذي تلاه ، فاخْتصر زيوس Zeus * كبير الآلهة فصل الرَّبيع الذي كان يمتدُّ على مَدار السَّنة في العَصْر السَّابق ، وقَسَّم السَّنة إلى فُصول أربَعة ، وجعل من الهواء باردًا وحارًّا ، وظهرت الثلوج والأعاصير وأخذ الناس يبحثون عن مأْوًى يقيهم المطر فلجأوا إلى الكُهوف والأدْغال ومضوا يكدون في فِلاحة الأرض وحرثها .

ثم كان العصر الثالث وهو عصر البرونز الذي طُبع فيه النّاس بطابَع من الغِلْظة والقسوة فاستسلموا للمنازعات وشاعت بينهم الخُصومات ، غير أنَّ الشَّرَّ لم يكن قد غلَبهم على كلِّ أُمورهم .

ثم كان أخيرًا عصر الحديد الذي اشْتُق اسمُه من مَعْدِنٍ أقل قَدْرًا ، حين بَرَزت الجرائم في أبْشع صُوَرها وغاب الحقُّ وانمحى الصِّدْق والوَفاء واختفت الطَّاعة وطغت الغَطْرسة والخيانة وساد الطَّمع والخِداع وتفشَّت

ذاتُ القالَبِ الدّائري cyclic form * الَّذي يَرْبِطُ بَيْنَ أَجْزاءِ السِّمفونيَّة كُلِّها بالعودة إلى الأَلحانِ الأَساسيَّة من حينٍ لآخر « لترتبط » وَحدة الأداء ، وذلكَ بانْطلاقِ لَحْنٍ غَيرِ مُتَوَقَّع في مواضعَ مختلفةٍ من أَجْزاءِ السِّمفونيَّة ليؤكِّدَ ارتباطَها وتوَحُّدها ، أو في اشْتِقاقِ مَوْضوعاتِ السِّمفونيَّة الأساسيةِ من أَلحانٍ قصيرةٍ تتغيَّر صُوَرُها مع تَقدُّمِ سَيْرِ الموسيقى كما هي الحال في سيمفونيتهِ الشَّهيرةِ من مقام رى الصَّغير وفي « التَّنوُّعــاتُ السِّيمفونيَّــة لِلبيانــو والأوركِسْتر » Symphonic variations ، وفي صوناته الفيولينه . ومن بَيْنِ أَشْهَرِ أَعْمالِهِ الَّتي يَجْمَعُ فيها بَيْنَ المُغَنِّي المُنْفَرِدِ والكورال والأوركسترِ بِمَقْدِرةٍ مُذْهِلةٍ ، عَمَلُهُ الضَّخْمُ المُسَمَّى « التَّطويبــات » Les Beatitudes الَّذي هو أَقْرَبُ مايكونُ إلى الأوراتوريو *oratorio .

free statue; standing statue *statue f. détachée; statue f. en position libre* **تِمْثالٌ مُسْتَقِلٌ ، تِمْثالٌ قائِمٌ بِذاتِهِ** (arts)

هو التمثال المُنْتَصِب وَحْده مستقِلًا دون ارْتِباطٍ بأيِّ إطار أو دِعامة مِعْمارِيَّة .

Freyja *Freyia (Freia)* (myth.) **فرايا**

إلٰهة الحُبّ والجَمال والقُلوب المُحِبَّة في أساطير الشَّمال الأوربي ، تتلقَّى مــن الڤالكيرات Valkyries * ما يأتين به من الأبطال الشُّجعان في الڤالهالا Valhalla * ، قاعة الخالدين .

French school of painting *école f. française de peinture* (arts) **مَدْرَسةُ التَّصْوير الفَرَنْسيّ**

كان التَّصْويرُ الفَرَنْسيُّ لافتًا خِلالَ القَرْن الرَّابعَ عَشَر في إبداعات المدرسةِ الفَرَنْسيةِ — الفَلمنكيَّة لِتَزْقِين المَخْطوطاتِ ، وَشَهِدَ القَرْنُ الخامسَ عَشَر نُمُوَّ المدارسِ الإقليميَّةِ مِثْل مَدْرسةِ بروڤانس حَيْثُ ظهر ليكولا فرومان Nicolas Froment ومــدرسةِ برغنديــا ، والشَّمال حَيْثُ ظَهَرَ سيمون مارميون Simon Marmion وفي إقليمِ اللُّوار حيث ظهر جان فوكيه Jean Fouquet * وأستاذ مــولان Maître de Moulin . وكانت رَغْبةُ الملك فرانسوا الأوَّل في إنشاءِ فَنٍّ مَرْكَزِيٍّ مُنافِس

سِحْرِ الطُّفولة .

وكان أُسْتاذًا قديرًا في كلِّ ما يتناوله بالتَّصْوير سَواءٌ أكانَ تَصْويرًا بالزَّيْتِ أو بالطَّباشيرِ المُلَوَّنِ pastel * أو بالألــوان الصَّمغيَّة gouache * أو بالقلمِ أو بالتَّهْشير بِسِنِّ الإبْرةِ etching * وتَكْشِف صوره الخَمْسَمِئة وَآلاف رُسومِهِ عن شَخْصيَّةٍ تُبَزُّ بِكثيرٍ شخصيَّةَ أستاذِه بوشيه Boucher * ، كما أن وَلَعَهُ بالخيال كان إرْهاصًا بالرُّوح الرُّومانسيَّة . (صورة ٢٦٣)

frame *cadre m.* (arts) **إطارٌ ، بِرْوازٌ**

إحاطة من الخشب أو المعدِن أو من غيرهما تدور بحافات اللَّوحة المصوَّرة ، وكثيرًا ماتكون مزخرفة أومذهَّبة .

Francesca, Piero Della (arts) **فرانشِسكا ، پيرو دِلا** (١٤١٦–١٥٢١)

هو تلميذُ الفنانِ أونشيللو Ucello* في رسمِ المَنْظورِ ، وكان ضَلِيعًا في اللُّغةِ اللاتينيَّة والرِّياضياتِ ، كما أَلَّف رسالةً علميَّةً حول المنظور ، وتُنْبِئُ تكويناته الفنيةُ عن فكرِهِ الرياضيِّ حيث يطبِّق في تصميمها القواعدَ الهندسيةَ تطبيقًا صارمًا . وقد يجدُه البعضُ جامِدَ الشُّعور ولكنه مع ذلك يَبهَرُ الأبصارَ بلوحاتِهِ المصوَّرةِ التي ينبذ فيها الانفعاليَّةَ ويلتزمُ بالموضوعيَّةِ غير الذَّاتية ،والذي ما يشدُّنا إلى فنِّه هو عشقُه لصلابَةِ الأجسامِ وتصويرُه الفذُّ وتصميمُه الذي يحيلُ الكُتَلَ إلى عناصرَ بنائيَّةٍ . ومنْ أشهرِ أعماله الخالدةِ لوحةُ « تعميد المسيح » (ناشونال غالبري بلندن)، والمشهد الرمزي « لزفاف الدوق فديريكــو ده مونتفلترو » (أرتزو) . ويمثِّل فن پيرو بصفةٍ عامةٍ نمطًا منفردًا في شاعريَّتِهِ وروحه التأمُّليةِ والحس بالقوى العقلانيةِ التي ينقلها إلينا تناولُهُ التجريديُّ للشَّكلِ والفراغ .

(صورة ٧٣)

Franck, César Auguste (mus.) **فرانك ، سيزار** (١٨٢٢ — ١٨٩٠)

مُؤَلِّـف موسيقـي بلجيكـي دَرَسَ بكونسرفاتوار باريس واستقر بها عـام ١٨٤٤ ، وكان عازفًا مُجيدًا للأورغن وأستاذًا مَرموقًا . قامَتْ شُهْرَتُه على التَّجديدِ الهامِّ الَّذي أَدْخَلَهُ على نَموذجِ السِّمفونيَّة وهو الصيغة

القَسوة ، وتجزأت الأرض بعد أن كانت مِلكًا مشاعًا بين الناس يستمتعون بها استمتاعهم بالشَّمس والهواء ، وانطلق النَّاس يَكِدُّون بَحثًا عن القُوت ، ويَحفِرون الأرض مُنقِّبين عن معادِنها المَخبوءة في أحشائها ، وانتزعوا من أعماق الأرض تلك الأشياء التي كانت مصدَر آلامهم فاستخرجوا الحديد وكانت معه الويلات، وأتبعوه بالذَّهب وكان أشدَّ من الحديد وَبْلًا ، إذ كان كلٌّ من الحديد والذَّهب عونًا لهم على الحرب والقتال .

(انظر : مسخ الكائنات لأوفيد . الكتاب الأول : أصل العالم) .

(الصور ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢)

Fragonard, Jean Honoré (arts) **فراغونار ، جان أونوريه** (١٧٣٢ — ١٨٠٦)

مُصَوِّرٌ فَرَنسيٌّ يُعَدُّ أَشهَرَ فنَّاني فَرَنسا خلال القَرن ١٨ ، درس الفنَّ على يَدِ شاردان Chardin ثُمَّ على يَدِ بوشيه Boucher * ، ورَحلَ إلى إيطاليا حَيثُ تأثَّر تأثُّرًا شديدًا بفنِّ تييپولو Tiepolo * . وكانت حَياتُهُ الفنِّيَّةُ سِلْسِلةً من النَّجاحِ والإنتاجِ الغزيرِ إلى أن انتهت بقيامِ الثَّورةِ الفَرَنسيَّة . ففي خِلال الخَمْسَ عَشَرَةَ سنةً الأخيرةَ من عُمره وقف عن التَّصويرِ بِرَغْم صَداقتِه للمصوِّر دافيد David * فنَّان الثَّورةِ ، فلم يَعُدْ فنُّهُ ذا مَوضوعٍ في تلك المَرحلة الثَّوريَّة . على أنه من الخطأ بمكانِ النَّظر إليه مُنتِجًا للتَّصوير العابثِ التَّرويحيِّ خِلالَ العَهدِ المَلَكيِّ القديم ، فقد كان دارسًا جادًّا لفُنونِ الأساتذةِ الكِبار . وعلى الرَّغم من أنه استَقَى الكثيرَ من مصادرَ عدَّةٍ لاتقتصرُ على أُسلوبِ الرُّوكوكو فَحَسْبُ ، بل ومن رمبرانت وهالس وتييپولو إلَّا أنه استخدم ما استفادهُ لخِدمةِ أهدافِهِ الذَّاتيَّةِ التي اتَّخذتْ معه أشكالًا مُختَلِفةً . على أن قُدراتِهِ كانت رَحيبةً متعدِّدةً ، إذ أجاد تَصميمِ التَّكويناتِ الفنِّيَّةِ الفخمةِ ذاتِ الأبعادِ الفَسيحةِ ومَشاهِدِ المُغازَلةِ scénes gallantes مِثلَ لوحتِهِ الشَّهيرةِ « المُصادَفاتُ المُمتِعةُ أمامَ الأَرجوحــةِ » Les Heureux hazards de l'escarpolette ، وكــذا المنــاظــر الطَّبيعيَّةِ الشَّاعريَّةِ ومشاهِدِ الحَياةِ اليَوميَّةِ مثل « التَّربية مَصْدَرُ كلِّ شيءٍ » L'Éducation fait tout الَّتي أعرب فيها بَعدَ زَواجِهِ وإنجابه عن

لِفَنّ إيطاليا دافعًا له لِدَعْوةِ عَدَدٍ من أساتذةِ التّصويرِ الإيطاليّ إلى فَرَنسا ، وَانْطلَق بعد هذه الخطْوةِ إلى تَكْوينِ مَدْرسة فونتنبلو (انظر Fontainebleau, School of) .

وقد ازْدَهَر فَنُّ بورتريه البَلاطِ والپورتريه المُنَمْنَم خِلالَ القرن ١٦ على أيدي كورني دي ليون Corneille de Lyon وجان وفرانسوا كلوبه Jean et François Clouet وغيرهم .

وَزَخرَ الفَنُّ الفَرَنسيُّ أثناءَ القرنِ ١٧ بأسْماءِ العديدِ من العَباقِرةِ وَمُنْجَزاتِهِمْ مِنْ أمْثالِ كلود لوران Claude * Lorrain ونيقولا پوسان Nicolas * Poussin وجورج ديلاتور George de la Tour ولوي لونان Luis Le Nain . هذا بالإضافةِ إلى جَمْهرةٍ كبيرةٍ من مُصَوِّري اللّوْحاتِ الزُّخرفيّةِ وَالدِّينيّةِ أمثال أوستاش لوسُوير Eustache Le Sueur وسباستيان بوردون Sebastien Bourdon وسيمون ڤويه Simon * Vouet وفيليپ ده شامپيني Philippe de Champaigne . على أنّ مَسيرةَ الفَنّ في النّصْفِ الثّاني من القرن ١٧ قد وقعت في قَبْضةِ الفنّان شارل لوبران Le Brun * الّذي أصْبَحَ المُهَيْمِن على تَوْجيهها . وَثَمّةَ اتّجاهٌ في تَصَوُّر البورتريهات الرّسميّةِ يُعْزى إلى هياسانت ريغو Hyacinthe * Rigaud .

وَشَهِدَ القرن ١٨ تَغيُّرًا في الذّوْقِ يبتعد عن زَخْرفةِ عهد لويس ١٤ الفَخْمةِ نَحْوَ سِحْرِ طِرازِ الرُّوكوكو rococo * وَرِقّتِه ، وكان رائدُ هذا التّحول هو ڤاتو Watteau * وأتْباعُهُ أمْثال لانكريه Lancret وپاتر Pater . وَتَطوّرَ هذا المَنْحى نَحْوَ مزيدٍ من الأناقةِ على أيدي بوشيه Boucher * وفراغونار Fragonard * وغروز Greuze على الرّغْمِ من التّصنُّعِ الّذي طَغَى على أعْمال الأخيرِ .

وعلى النّقيضِ من فُنون البلاطِ ومايدورُ في فَلَكِه صَوَّر شاردان Chardin العظيمُ مشاهِدَ لاتُضاهَى للحَياةِ البُورْجوازيّةِ المَنْزِليّة وخاصّةً عِنْدما وقَعَ اختيارُه على صُوَر الطّبيعة السّاكنة still life * وإسْباغِهِ قيمةً جديدةً على صُوَرِ الحَياة اليوميّةِ genre مُسْتَرْشِدًا بالنّماذج الهولنديّة . وَيُمَثّل مُصوِّري البورتريه في القرن ١٨ موريس كَنْتان Maurice Quentin وديلاتور De la Tour وناتييه Nattier وپيرونو Perroneau وَغَيْرُهم . وَشَهِدت نِهايةُ القرن ١٨ رَدٌّ فِعْلِي ضدَ الرُّوكوكو وَعَوْدةٌ إلى الكلاسيكيّة القديمة الّتي نادى بها ڤيان Vien ومارَسها بحماسةٍ تلميذُهُ جاك لوي دافيد David * ، وقد اتّسمَتْ هذه العَوْدةُ إلى الكلاسيكيّة بسِمةٍ رومانسيّةٍ تتجلّى في أعْمالِ فنّانينَ أمثالِ برودون Prud'hon * وغيروديه ـــ تريوزون Girodet - Trioson وبارون غرو Baron Gros . ثُمّ ظهرت الرُّومانسيّة في أعمال جيريكو Géricault وديلاكروا Delacroix * على حين الْتزَم آنغر Ingres * بالكلاسيكيّة الْتزامًا حاسِمًا .

وَفي مجال المَناظِر الطّبيعيّة بدأت حقبةٌ جَديدةٌ مع ظُهور كورو Corot * ومُصوِّري مَدْرسة باربيزون Barbizon school * ، وَغَدَتِ الواقعيّةُ realism * هي الرَّكيزة الّتي انْبنى عليها التّطورُ العَظيمُ للفَنّ الفَرَنْسيّ خلالَ القرن ١٩ على أيدي دوميه Daumier * وميليت Millet وكوربيه Courbet * ومانيه Manet * .

وكانت الواقعيّةُ هي جَوْهَر تَصْويرِ المناظر الطّبيعيّة وَقتئِذٍ ، كما كانت عامِلًا في نُموّ مَدْرسةِ الانْطِباعيّةِ Impressionism * الّتي بَلَغتِ القِمّةَ على أيدي مونيه Monet * وبيسارو Pissarro * وسيزلي Sisley ورينوار Renoir * ، وتَفتّق اسْتِخدام الانطباعيّينَ للّوْنِ عن تَقْنيّات جَديدةٍ مُتنوّعةٍ كالانطباعيّةِ المُحْدثة Neo-impressionism * أو النّزْعةِ الانْشطاريّةِ Divisionism * على أيدي سينياك Signac * وسيرا Seurat * ، ومابعد الانْطِباعيّة Postimpressionism* التي يُمثّلها سيزان Cézanne * وغوغان Gauguin * وڤان غوخ Van Gogh * الّذين كانت مُنْجَزاتُهم هي « القالبَ الأم » لمراحل فنّيّةٍ باهِرةٍ اعْتبارًا مِن عام ١٨٩٠ ، بَدْءًا بالرّمزيّةِ symbolism وَحَركة الأنبياء Nabis * والوَحْشيةِ Fauvism على يَدِ ماتيس Matisse * وغيره ، ثُمّ أعْمال براك Braque * وبيكاسو Picasso * التّكْعيبيّة cubic وكافّة تِلْكَ المَدارس الّتي يَضُمُّها جميعًا مُصْطَلَحُ « مَدْرسة باريس » School of Paris * بعد أن فَرضت باريس نَفْسَها على العالمِ كُلِه كَبُؤْرَةٍ فَنّيّةٍ متميزةٍ .

French tragedy *tragédie* **المَأساةُ في فَرَنْسا**
f. française (drama)

تبوّأت الدّراما الفَرَنسيّة ما بين عام ١٥٥٠ وعام ١٨٠٠ عرش المسرح في القارّة الأوربيّة كلها عدا إسبانيا . وكانت أولى المآسي الفَرَنسيّة هي مسرحية « كليوباترة أسيرة » Cléopâtre captive ١٥٥٢ لإتيين جودل Étienne Jodelle ، أعْقبتها محاولات وتجارب درامية قام بها عدد من المؤلّفين لم يوفّقوا في نقلها إلى خشبة المسرح إلى أن شرَع ألكسندر هاردي Alexandre Hardy ١٥٧٥ – ١٦٣١ في تبسيط الأسلوب الكلاسيكيّ وتقريبه من النّمَط الشائع وأخذ يمزج بينهما مما أسفر عن نَمَطٍ جَديدٍ مُثيرٍ للاهْتِمام .

وما إن توقّف هاودي عن الكِتابة للمسرح في عام ١٦٢٨ حتى قدم بيير كورْني Pierre Corneille * في عام ١٦٣٧ مسرحية « السّيّد » Le Cid ، وهي المسرحية التي وَطّدَت أقدام الشكل المأساويّ الذي قُدّر له أن يُهَيْمِن على المسرح الأوربيّ إلى ما بعد عهد نابليون . وإذا كان كورْني قد خلع عليها وصف « الملهاة المأساوية » tragi-comedy * فقد وضعها المصنّفون اللّاحِقون فيما بعد في عداد المآسي . وفي معْرِض الحديث عن النجاح الذي لاقته هذه المسرحية ذهب كورْني في عام ١٦٤٩ إلى أنه قد استرشد بالقواعِد التي استنّها أرسْطو في كتابه « فنّ الشعر » فنقل الاهْتِمام في المأساة من تأمُّل المشاهد المخيفة إلى مفهوم آخر أشدّ تعقيدًا وأكثر سموًّا يَجعَل من الجانِب النّفسيّ عُنصرًا جوهريًّا في الدّراما الجادّة ، ويُعطي البواعِث والدّوافِع motivations التي تكْمُن وراء سلوك شخصيات المسرحيّة اهتمامًا ملْحوظًا .

واكتشف كورْني أن الموقِف الدُراميّ النّفسانيّ المناسِب لأهدافه المأساوية يتبلور في الصِّراع الناشِب بين العقل والقلب في وِجدانِ الشّخصيّات الفاضلة . فالبطل المأساويُّ في نظره هو من يقَع في مواجَهة مع نفسه لا مع قوى خارجيّة . وهكذا طوّر كورني المأساة في سلسلة رائعة من المآسي ـــ بعد « السيّد » ـــ يأتي على رأسها « هوراس » Horace * ١٦٤٠ و « سينا » Cinna ١٦٤١ و « بوليوكْت » Polyeucte ١٦٤٢ و « بومبي » Pompée ١٦٤٣ و « رودوغون » Rodogune ١٦٤٥ ـــ إلى أبعد حدّ ـــ شخصيّة « البطل الفعّال » dynamic hero ذي الإرادة الصُّلْبة المتحكّم

Sémiramis ١٧٤٨ . وفي عام ١٧٥٩ نجح في زحزحة المشاهدين بعيدًا عن خشبة « مسرح الكوميدي فرانسيز » حتى يتيح للممثلين قدرًا أكبر من حريّة الحَرَكة . وفي عهد نابليون استطاع الممثّل ليكان Le Kain أن يُغري المسرح بفكرة ارتداء الملابس التاريخيّة ، كما أضفى الممثّل العظيمُ تالما Talma على الإخراج المسرحيّ روعةً خلابةً .

وفي عام ١٨٠٩ تجاهل نيبوموسين لُومِرْسِيه (١٧٧١ ـــ ١٨٤٠) Népomucène Lemercier لأول مرة « وَحَدات الدّراما » تماما مما أسفر عن ثورة ملحوظة في المجال المسرحي ، وعلى الرغم من جهوده هو وغيره في مَدّ أجل « المأساة » إلا أن نجمها كان قد أذِن بالأفول بعد أن تألّق فن الأوبرا وأصبح من العَصيّ على المأساة منافسةُ إمكاناته الهائلة ومناظره الفخمة . وعلى الرغم من أن القواعد الكلاسيكيّة قد ثبتت في مواجهة هَجَمات غوتولد لسنغ Gotthold Lessing والشقيقَيْن أوغست August وفردريك شليغل Friedrich Schlegel في ألمانيا ، وألسّاندرو مانزوني Allessandro Manzoni في إيطاليا ، إلا أن أيامها باتت معدودة . وكانت فكرة الرومانسية Romanticism لاتزال غير محدّدة الملامح غير أن الطريق كان ممهدًا لميلاد لون درامي جديد حين أعلن ستندال Stendhal في سلسلة مقالاته عن راسين وشكسبير أن الفن الكلاسيكيّ قد قضى نحبه . وهكذا انقضى عهد راسين وغدا اسم شكسبير هو الرّاية التي ترفعها الطليعة الرومانسيّة ، فحذدت مسرحية « قُطّاع الطرق » Die Räuber ١٧٨١ ليوهان فردريك شيلر Johann Friedrich Schiller السبيل الذي ستسلُكه الدّراما الرّومانسيّة .

وفي عام ١٨٢٧ قاد تشارلس كمبل Charles Kemble فرقةً مسرحيّةً إنجليزية إلى باريس ليُقدِّم بعض أعمال شكسبير المسرحية ، فلقيت الفِرْقةُ نجاحًا منقطع النّظير . وفي عام ١٨٢٩ استهل ألكسندر دوما الأب Alexandre Dumas ١٨٠٣–١٨٧٠ أسلوب مسرح الكوميدي فرانسيز الجديد بباريس بمسرحيّته « هنري الثالث وحاشيته » Henri III et sa cour . وفي العام التالي قدّم ڤيكتور هيغو Victor Hugo مسرحيّته الشهيرة « إرناني » Hernani . وفي الحقّ لم يكن ثمّة

ولعل راسين كان من بين كافّة عُظماء المؤلّفين المسرحيين هو أقلهم حظًا على خشبة المسرح ، فمع أن مسرحيته « أندروماخي » Andromaque قد لقيت نجاحًا ساحقًا في عام ١٦٦٧ ، إلا أن مسرحيته « بيرينيكي » Bérénice التي قدمها بعد ذلك بسنوات ثلاث صادفت مُقاوَمة عنيفة ونقدًا لاذعًا . وكانت مسرحيته « بايزيد » Bajazet ١٦٧٢ محاولة لكتابة المأساة على نهج كورني ، وبالرغم من أنها قد قوبلت هي ومسرحيتا « مثريدانـــــــــيس » Mithridate ١٦٧٣ و « إيفيجينيا » Iphigénie ١٦٧٤ بحماس شديد ، غير أن مسرحيته « فيدرا » Phèdre ١٦٧٧ سقطت سقوطًا فادحًا وإن عُدّت من الناحية الفنّيّة أروع أعماله ، وكان قد كتبها خِصّيصًا لكي تؤدّي عشيقته السيدة شامپليه Champmeslé دَوْر فيدرا ، فتفوّقت في أدائها على نفسها في هذا الدّور الذي يُعدُّ أعمق دراسة لنفسية الأنثى قُدّمت على المسرح قبل ظهور الأديب المسرحيّ إبسن Ibsen * . وقد اضْطُرّ إزاء ما لقِيَتْهُ المسرحية من فشل إلى إيقافها بينما لقِيَتْ مسرحية « فيدرا وهيبولِيتوس » Phèdre et Hippolyte التافهة من تأليف نيكولا برادون Nicolas Pradon نجاحًا ساحقًا بفضل رعاية خصوم راسين لها . وبغضّ النّظر عن المكائد التي دبّرها أولئك الخُصوم ، يُعزى سقوط المسرحية إلى أن راسين قد اعتمد الاعتماد كله في تأثيره على المشاهدين على ما بين العواطف من تفاعل ، تجلّى في شِعْره الرّائع ، على حين اعتمد برادون على حَبْكةٍ ماهرة تقوم على الانقلابات وتغيير المواقف ، وهو الاتجاه الذي ظفر بإقبال الجماهير وظلّ قائمًا لقرنَيْن بعد ذلك .

وكان ڤولتير Voltaire هو أعظم المؤلّفين المسرحيّين شأنًا في الجيل التالي ، وكان قد اكتسب دراية واسعة بالدّراما الإنجليزيّة خلال السنوات الثلاث التي أقام فيها بإنجلترا ، استطاع خلالها أن يتذوّق قوّة حبكتها وإن عدّها همجيّة بربرية لانصرافها عن القواعد الكلاسيكية المُعترَف بها ، ومع ذلك فقد نسج على منوال الإنجليز إلى حدٍّ ما في بعض مسرحياته مثل « بروتوس » Brutus ١٧٣٠ و « زايير » Zaïre ١٧٣٢ و « موت قيصر » La Mort de César ١٧٣٥ و « سميراميس »

في نفسه والنُّبيل السّاميّ الذي لا يحظى مع ذلك بالسعادة . وعلى هذا النّحو جنحت هذه التمثيليّات نحو لون من الدّراما الجادّة يخفق معها البطل في نهاية الأمر ما يصبو إليه بعد أن يكون قد أثبت كفاءتَهُ وجدارته . ومع ذلك فقد كان الحس بما في الحياة من ظلم وجور بالنسبة لكورني عُنصُرًا أساسيًّا في المأساة ، وتكشف مسرحيّاته بجلاء عن حِسّه بالعَبَث الكامن في التباين بين عبقريّة الإنسان وبين تعاسة حياة البَشر التي لا يُضيئها أمَل . وقد انصبت جُلّ عنايته ـــ مثلُهُ في ذلك مثل معاصره الأكبر سنًا شكسبير ـــ على تناول ما للشّخصيّات ذاتِ الخطر والشأن من سلوك مع المواقف الدقيقة العسيرة ، كما نزع إلى كل ماهو معقّد ومُثير للإعجاب ، وهو ما يُفصح بحق عن انطباع الباروكيّ لعصْره ، وينطبق نفس هذا القول على المؤلفين المسرحيين الإنجليز من شكسبير حتى وبستر Webster . على أن مَوْجة الباروك لم تصمد إلى ما بَعْد القرن ١٧ ، فقد نشأت الحركة الكلاسيكيّة المحْدَثة neoclassicism * بفرنسا بريادة النُّقاد رينيه رابان René Rapin ، ونيقولا بوالو ـــ ديبريو Nicolas Boileau-Despréaux والقس دومينيك بوهور Dominique Bouhours ، وكانت ردَّ فِعْل عنيف ضدَّ الفنتازيه fantasy * الإيطالية المتحرّرة من قيود المنطق والشكل والمُسرفة في إطلاق سَراح الخيال وكذا الفنون الإسبانيّة المُفرطة في المُبالغة ، فسَرَت مَوْجةٌ من الكلاسيكيّة في كافّة أرجاء أوربًا في العُقود الأخيرة من القرن ١٧ .

وكان جـــان راسين Jean * Racine ١٦٣٩ – ١٦٩٩ من أوائل من تنبهوا لهذه الارتكاسة ، فلم يُرجع الحَبْكة المأساويّة إلى البَساطة الكلاسيكيّة التي نادى بها بوالو ديبريو ، بل دفع ببؤرة المأساة بعيدًا عن الظروف الخارجيّة ورَكّزها في سُوَيْداء العالَم الداخليّ لشخوصه ؛ فلم تكن الدوافعُ والبواعث عند راسين يسيرةً فقطُ لأن الدّراما تكمُن أساسًا في روح الفَرْد ، فأبطاله نماذجُ عَليلة النفوس ، مَشْبوبةُ الحُبّ يواجهون مواقف بائسةً ، غير أنهم عادة مايَعْجزون عن تحقيق ما يَبْغون لانطلاقهم وراء عواطفهم لا وراء عقولهم ، وهو ما يكشِفُ في نفس الوَقْت عن إنسانيتهم وعن مَصْدَر مأساتهم .

والوَجْه والكَتِفان مواجَهة . وكانت هذه الوضْعة تُستخدم فيما هو مقدَّس عند البدائيِّين ، إيمانًا منهم بأن لها السطوة في دفع الشَّرِّ عنهم . كذلك استوحت التماثيل المصرية القديمة قانون المواجهة ، كما كان هذا الضَّرْب من التَّصْوير طابعًا انطبَع به الفن الرُّومانيُّ الإمبراطوريُّ ، وعنه أخذت الكنيسة البيزنطيَّة في تصويرِ الشَّخصيَّاتِ الإلهية المسيحية .

frontispiece *frontispice m.* (cul.)

غُرَّةُ الكِتاب ، لَوْحةُ صَدْرِ الكِتاب

لَوْحَةٌ فنِّية للإيحاء بمضمون المَخْطوطة أو الكِتاب ، تُستخدَم عادةً في الكُتُب المُجَلَّدة ، وتتصدَّر الكِتابَ قبل صَفْحةِ العُنوان .

fugue *fugue f.* (mus.) **الفُوغه**

تقوم على لحنٍ قصير يَسْهُل تذكُّره خلال الاستماع عندما تتلاحق الأصوات في مسيرتها مضطردة حتى تبلغ ذِروةَ المَعْنى الموسيقيّ . وتُكتب الفوغه عادة لأصوات متعددة غنائية أو آلية لثلاثة أصوات أو أربعة . وأيا كان عدد الأصوات التي تُعزف في آن واحد ، فثمة واحدٌ منها فقط يتميَّز على الآخرين ويَشُدُّ انتباه المستمع يُطْلَق عليه اسم « الموضوع » . ويضع المؤلِّف عادة موضوع الفوغه في البداية دون أية مصاحَبة موسيقية ، ويكون عادة قصيرًا مؤلَّفًا من مازورة أو مازورتيــن أو ثلاث ، وله طابع بارزُ الوضوح لكي يَسْهُل على المستمع التعرُّف عليه وحِفْظُهُ ، وإن تعذَّر تتبُّعه على المستمع غيرِ المدرَّب .

Fujiwara period *période f. Fujiwara* (cul. & arts) **حِقْبةُ فُوجيوَارَا** (٩٨٠ — ١١٧٠)

آلت مقاليدُ الأمور باليابان إلى أسرة فُوجيوَارَا في نهاية القرنِ التَّاسع فأُطلق اسمُها على فنونِ ذلك العهد الذي اتصفت حياةُ البلاط فيه بالأناقة والترف والتَّعلُّق بقيمٍ جمالية أرستقراطية أفضت إلى أسلوبِ التَّصْوير القومي المسمى ياماتو — إيه Yamato-e ومعناها الحرفيُّ « الصُّورة اليابانيَّة » وهو أسلوبُ التصويرِ الياباني الحقيقي المولَعُ بالموضوعاتِ الدنيويَّة ذاتِ الألوان المبهرة والمتسم بالرشاقةِ والأناقة . وكانت مُعْظَم التَّصاوير على لفائف الإيماكي Emaki *

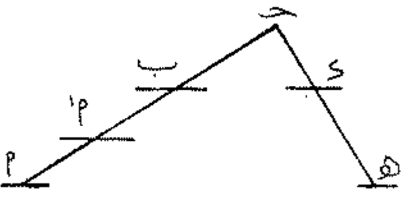
جـ . الذُّروة .

د . الحَرَكة الهابطة .

هـ . حلُّ العُقدة أو الكارثة النهائيَّة .

وقد استند الكثير من نُقَّاد المسرح إلى هذه البِنْية الهرميَّة في تحليلهم للمسرحيات الحديثة ، إلا أنه قد وُجِدَ أنه لايمكن تطبيقُها في جميعِ الحالات ، ومع ذلك فهذهِ النَّظريةُ تفسيرٌ واضحٌ لبِنْيةِ المأساةِ ذاتِ الفصولِ الخمسةِ .

(معجم مصطلحات الأدب)



(شكل ٦٠)

Friday *vendredi m.* (cul.) **الجُمُعة**

مُشتقٌ في الإنجليزيَّة من فرايــا Fria زَوْجة كبير الآلهة فُونان في أساطير الشَّمال الجرْمانيَّة ، وفي الفرنسيَّة من يوم فينوس باللاتينيَّة Veneris dies .

frieze *frise f.* (arch.) **الإطارُ الأُفُقي ، الإفْرِيز**

هو الشَّريط الأُفُقيُّ الزخرفيُّ الَّذي يتوسَّط النَّضَد entablature * الَّذي يعلو صُفوف الأعمدة ، والواقع بين العَتَب architrave * والكورنيش cornice * ، وعادة ما يتحلَّى بالنقوش البارزة . ويُستخدم الإفريز في الزَّخرفة الداخليَّة كشريط عَريض يَفْصل بين السقف وأعلى الحوائط . (شكل ٤٥)

Friga (Fricka) (old Norse: Frigg) *Fricka, Frija* (myth.) **فريكا**

زوجة فُونان Wotan * كبير آلهة الشَّمال والتيوتون التي تَسود مَلَكوت الإلهات ، وتحرس الزَّواج والأُسرة وتسيطِر على قوى الطبيعة مُطْبِقةً شفتَيْها على أسْرار الكثير من الأمور ، وهي شخصيةٌ غامِضةٌ يصوِّرونها مُمْسِكةً بِبَكَرة مِغْزلها تَنْسِج خُيوطًا لايعلم أحَدٌ عنها شيئا ولايُدرِك سِرَّها سِواها .

frontality *frontalité f.* (arts) **المُواجَهةُ**

هي وِضْعة لشكل آدمي يتميز فيها الرَّأس

اختِلاف جوهريٌّ بين فِكْرة المأساة الرومانسيَّة وبين المأساة القديمة ، فلقد رُسِمت شخوصها على غِرار شخوص الدِّراما الكلاسيكيَّة إلى حدٍّ كبير ؛ إذ كانوا يتَّصفون مثلها أيضًا بالبُطولة الفذَّة ورِفْعة المقاصد ويَنْطِقون بالشِّعْر الرَّفيع ، ولكنهم تحرَّروا من القُيود الكلاسيكيَّة التي كانت تكبِّلهم وغدوا أحرارًا في الانْطِلاق جيئةً وذَهابا على خشبة المسرح . غير أن المآسي الرومانسيَّة لم تكتسب الطابَع الشكسبيريَّ البَحْت لسوء الحظ ، واقتصرت على سِلسلة من المغامرات المثيرة انتهت في عام ١٨٤٣ بالسقوط الذَّريع لمسرحيَّة فيكتور هيغو « سادة المدينة » Les Burgraves . وبذلك لم تَستغرِق مُغامَرة المأساة الرومانسيَّة أكثر من اثْنَي عَشَر عامًا .

frenzy *frénésie f.* (aesth.) **سَوْرَةٌ عارِمة ، هِياجٌ عارِم**

شَطْحة صاخِبة يَخْرُج فيها المَرْءُ عن وَعْيه ويَضْطَرِبُ شُعوره نَوْعًا ما .

fresco (fresh) *fresque f.* **(It.: buon fresco)** (arts) **فرسكو (في التَّصْوير الجداريّ)**

التَّصْوير على الجَصِّ النَّديِّ بألْوان مائيَّة .

fresco secco (It.) *fresque f. sèche* **فرسكو جافّ (في التَّصْوير الجداريّ)**

لون آخر من الفرسكو fresco * ولكنه لايُصوَّر على الجصِّ النديّ ، بل يُصوَّر على الجصِّ الجافّ ، غير أنه لا يَعْمُرُ تعمير الفرسكو .

Freytag's pyramid *la pyramide de Freytag* (drama) **هَرَمُ فرايْتاغ**

اسم لنظريَّةٍ جاء بها النَّاقِد الألمانيُّ جوستاف فرايْتاغ (١٨١٦ — ١٨٩٥) Gustav Freytag في كِتابه المشهور « تقنية المسرحيَّة » Technik des dramas ١٨٦٣ . ومؤدَّى هذه النَّظريَّة أن بِنية المسرحية ذات الفصول الخمسة يُمْكِن وصْفُها بأنها عن حَرَكة متصاعِدة تصل إلى الذُّروة ثم تَهْبِط على نحوِ ما في الرسم البياني الآتي :

أ . التقديم .

أ ١ . نقطة إثارة الحَدَث .

ب . الحركة الصاعِدة .

تتصدر كل خُطوة في الباليه الكلاسيكي ، وتُختتم بواحدة منها بقصد الاحتفاظ بالتوازن في أيّ وضعة يتخذها الجسم :

١ . الوضع الأول : الساقان مضمومتان والكعْبان متلامِسان دون أن يتراكبا والقدَمان متجهتان إلى الخارج وعلى خطٍّ مُستقيم .

٢ . الوضع الثاني : القدمان متّجهتان نحو الجانِبَيْن على خطٍّ واحدٍ تَفصل بينهما مَسافة قدَم ونِصْف مع توزيع ثِقل الجسم على القدمَيْن بالتساوي .

٣ . الوضع الثالث : تتّجه القَدمان المضمومَتان نَحْو الخارج على أن يأوي كَعَب القدم الأَماميَّة في باطِن القَدَم الخَلْفيَّة .

٤ . الوضع الرابع : تَنتقِل إحدى القدمين أمام الأُخرى امتِدادًا من الوضع الخامِس مع تَوْزيع ثِقل الجِسْم بالتساوي مع استدارة القدمَيْن تمامًا نَحْو الجانبين .

٥ . الوضع الخامس : القدمان متلاصقتان بحيث يُلامِس مُشْط كلِّ قدم كَعْبَ القَدَم الأُخرى . (شكل ٦١)

فُنْدُق **fnnduq (Gk.:pandokheion: an inn) (arch.)**

ظهرت الفَنادِق بمدينة الفُسْطاط منذ الفتح الإسلاميّ لمصرَ في أبريل ٦٤١ م لإيواء التُّجار الأجانب ، كما ظلَّ وُلاةُ مصرَ ينزلون بها حتى عام ٦٨٣م . وصار استخدامُ الفَنادق فيما بعدُ مراكزَ لبيع السِلَع الوافدةِ من الريف أو من الدُّوَل الأُخرى . وكانت تُشيَّد عادة بالقُرْب من بوابات المدن حيث يَكشِفُ التجارُ عن

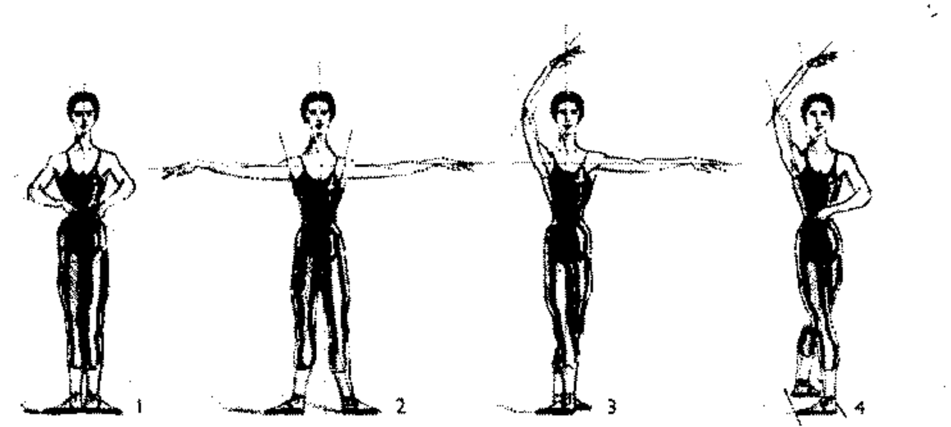
وما لبث الفنانون اليابانيون أن نقلوا اهتمامهم إلى أحداثِ الحياةِ الطريفةِ والنابضة بالحيوية بين عامة الناس رجالًا ونساء ، وهو الموضوع الّذي قصد مصوّرو المناظر الطبيعية الصينيون تجنُّبهُ . وأشهرُ مصوّري هذه المدرسةِ الفوميّة المبكّرة هو الراهبُ البوذيُّ كاكُوبُو Kakuyu المشهورُ باسم تُوبا سُوجُو Toba Sojo [كاهـــن سوجــــو] ١٠٥٣ – ١١١٤ . ورغم أنه رسم العديد من الموضوعاتِ البوذية إلا أن صيتَه ذاع بفضل لفائفه الثلاث ذات الرُّسوم الهزليّة التي سخر فيها من بعض كبار فوجه المعاصرين برسمِهم في أشكالِ حيواناتٍ متنوعةٍ كالضفادع والأرانب والقرود والبغال وغيرها ، وهم يمارسون أنشطةً إنسانيةً عَلى نحوٍ غير ملائمٍ دَون أن يفوته التأكيدُ على النواحي التي تستأهِلُ السخريةَ منهم . ولم يستخدم هذا الفنانُ الألوانَ في رسومه ، وكانت هذه الرُّسومُ هي الحَلْقةَ الأُولى في سلسلةٍ طويلةٍ من الرُّسوم الكاريكاتيرية التي عُرفت باسم « تشوجو غيغا » ويمكن القولُ بأنه خلالَ هذه الحقَبةِ تجلَّى بأروع صورةٍ تناولُ الكتلِ البشرية بواقعيةٍ شديدةٍ مع إبرازِ شخصيَّةِ كلِّ فردٍ منها وتصويرِ حياةِ الترفِ بالألوانِ الزّاهيةِ والمذهَّبةِ في شيْءٍ من التحوير مما جعل من هذه الحقبةِ مُواصلةً لتقاليدِ مدرسة ياماتو ـــ إيه Yamato-e الفوميَّة .
(صورة ٢٣٩)

fundamental five positions *positions f. classiques* (blt.)
الأَوْضاعُ الخَمْسةُ الأَساسيّةُ للقَدمَيْن

هي الأوضاع الأساسيَّة للقدَمَيْن التي

واللفائفِ المطوية makimono * التي إذا ما بُسطت روتِ القَصَصَ الرومانسيَّ عن أفرادِ البلاطِ رجالًا ونساء ، وهم يعزفون على ناياتٍ من أعوادِ البامبو أو يُدبِّجونَ رسائلَ الغرام والغزلِ على الحريرِ والورق أو وهم ينظمون قصائد الشعر . وخلالَ هذه المرحلة بدأ الذَّوْقُ الياباني الهائمُ بالأشكالِ الخارجةِ عن المألوف يفرض وجودَه . وكانت قصة أُسرة غِنْجي الشهيرة tale of Genji أحَــد الموضوعاتِ الشّائعةِ التي وجدت مكانًا لها في تصاويرِ هذه الحقبة ، وهي قصةٌ غراميةٌ ذائعة ظهرت في حقبة هِيْ آن Heian * ، وكانت تصحب صورَها الإيضاحيةَ عادةً نصوصٌ خطِّيَّةٌ بديعة . ولايَسَعُ مَنْ يشاهدُ هذه الصور إلَّا الافتتانَ بمهارةِ هؤلاء الفنّانين الرهيفي الإحساس الذين استخدموا الألوانَ الساطعةَ مختلطة بالذهَب لبلوغ التأثير الزخرفيّ الباهر . وإذا كانت شخوصُ البلاطِ تبدو في بعضِ الصورِ كأنها الدمى فإنَّ لَوحاتِ مَشاهدِ القتالِ والكوارث مثل الحرائقِ هي التي تتجلى فيها قدرةُ الفنّان العجيبةُ . وقد سايرَ الفنُّ الدينيُّ الاتجاهَ الدنيويَّ في فنِّ التَّصْويرِ ، فأبرز بدورِه مظاهرَ الأنافةِ والرقّةِ في منجزاتِه .

وقرب نهايةِ حقبةِ فُوجيوَارا انبرى الفنّانون اليابانيُّون يقدِّمون لونًا جديدًا من ألوانِ الفنّ ، هو الرسمُ الساخر [الكاريكاتير] « تشوجو غيغا » choju giga * ، ومن خلاله وفِّقوا إلى تسجيلِ التفاصيلِ الفكهةِ الطريفة للشَّخصيَّة التي يصوِّرونها ، كما لجأوا إلى تصويرِ الحيوانات على اختلافِها في أوضاعٍ تعبِّر بسلوكِها عن طبقةِ عليةِ القومِ المنحلّة والمولَعة بالأُبهة والمظاهر .



(شكل ٦١) الأوضاع الأساسية للقدمين

الدِّيناميَّة التي تَسود عصرَنا ، ألزم الفنَّانين الإيطاليِّين المُحْدَثين باطِّراح الفنّ التَّقليديّ الأكاديميّ . وكان أوّل مظاهر هذا الاتجاه إقْدامُ المصوِّرين والمَثَّالين على تصوير مُكَوِّنات الآلات باعتبارها أُسَّ الحَرَكة والطاقة . وما إن كان عام ١٩٣٠ حتى انعقدت الصِّلة بين هذا الأتّجاهِ المستقبليّ والفاشيَّة .

المُتَّبع في تصميمِ المَعْبدِ الإلهي divinity * temple مع إنشاءِ إضافاتٍ مُعيَّنة تقتضيها الشعائِر الخاصَّةُ بالموْتى ، مثل إضافة فِناءٍ إضافيٍّ أو أعمدة مربَّعة أوزيرية Osiric * pillars تقام في الفِناء الأصليّ ، وهي أعمدةٌ نادرةٌ في المعابد الإلٰهية على حين تُمثِّل في المعبد الجنائزيّ إضافة مَنْطقيَّة لأنَّ أوزيريس هو قَبْل كلِّ شيْءٍ إلهُ الموْتى .

futurism *futurisme m.* (arts) **المُسْتَقْبليّة**

اتِّجاه أدبيٌّ وفني إيطالي يُفصِح عن الطَّاقة

بضائِعهم ويدفعون ماعليها من مُكوسٍ .

funerary boat *barque f. funéraire* (myth.) **المَرْكَبُ الجَنائِزيّ**

هو في العقيدة المصرية القديمة المركَب الذي تَسْتخدمه روح المتوفَّى في الحجِّ إلى مقبرة أوزيريس في أبيدوس (العَرَّابة المدفونة)

funerary temple *temple m. funéraire* (arch.) **المَعْبَدُ الجَنائِزيّ**

يَتْبع المعبد الجنائزيُّ المصري نَفْسَ النِّظام

G

المَيازِيبُ **gargoyles**

(les) gargouilles (arch.)

حِليةٌ معماريّةٌ على شَكْلِ رَأْسِ حيوانٍ ما أو مخلوقاتٍ لاوجود لها ، ينسكِبُ عَبْرها ماءُ المَطر فلا يتجمّعُ فَوْقَ سَطْحِ البِناء .

كِتابُ البوّابات **gates book**

livre m. des porches (cul.)

سُمِّيَ « كتاب البوابات » في العقيدة المصرية القديمة بهذا الاسْم لأنّ الفَواصِل في نُصوصه بَيْنَ المَناطِق المختلفة في العالَم الآخر ، جاءتْ على شَكْلِ بوابات أو صُروح تَحْرُسُها حَيّاتٌ تَنْفُثُ نارًا .

غُوغان ، بول **Gauguin, Paul** (arts)
(١٨٤٨ — ١٩٠٣)

مُصوِّرٌ فَرَنْسِيٌّ من مَدْرسة ما بعد الانطباعيّة ، ويعدُّ هو وسيزان Cézanne وفان غوخ Van Gogh * ممن لهم أعْظَمُ الأثر في الفَنِّ الحَديثِ . وقد عَمِلَ غوغان بَعْدَ حَرْب عام ١٨٧٠ في مكتب مُضاربةٍ ببورصةِ باريس وبدأ يَرْسُمُ في أوْقاتِ فراغِهِ متأثّرًا بيسارو Pissaro * والانطباعيّينَ . وفي عام ١٨٨٣ — وقد بلغ من العُمْرِ الخامِسة والثلاثين — هجر وظيفتَهُ وأُسْرته ليتفرَّغ للتّصوير . ونُشدانًا للعُزْلةِ قَصَدَ إلى إقليم بريتانْي ، ثُمّ توجَّه إلى آرل Arles حيث مكث فَترةً عَصيبةً قَصيرةً بِصُحبةِ فان غوخ ليعودَ مرّةً أُخرى إلى بريتانْي ، إلى أن أبحر إلى تاهيتي في عام ١٨٩١ واستقرَّ منذ عام ١٨٩٥ في البحارِ الجنوبيّةِ نِهائيًّا فقيرًا مريضًا معتزِلًا ، ولكنّه خلّف وراءه عَددًا من اللَّوْحاتِ البديعةِ

ذو العَيْن الواحِدة cyclopes * الحبَّ حينَ شاهدَ الحوريّة غالاطيا التي كانت مُغْرَمةً بالفتى أكيس Acis ، وَمضى يُطارِدُها أينما حلّت يَنفخُ لها في مصفاره الرَّعويِّ نغماتٍ رعديّةً تُردِّد صداها الجبالُ والبِحارُ ، وبناشِدُها بأغانيه الرُّضوخ لهواه والاستجابة لتوسلاته الضّارعة ، مهدِّدًا بانتزاع أحشاء أكيس ، فسارعت بالهرب إلى البَحْرِ ، في حين طارَدَ العملاق حبيبَها فسحقه . وقد صوَّر الفنّان رافائيل Raphael * هُروب غالاطيا في لَوْحة فريسك رائعةٍ بقَصْر فارنيزينا بروما ، على حين تظهر صورة بوليفيموس في موضع آخر من نفس القاعة .

القَوامُ المَلْفُوفُ **galbé adj.** (Fr.) **(well proportioned figure with curved outlines)** (arts)

صِفةٌ تُطْلَقُ على الجَسدِ الّذي استوى استِدارةً ومَلاسةً ، تَضْبطهُ حُدودٌ مَحْوَّطة مُتّسِقةُ الاستدارةِ هي الأُخرى لا نُتوءَ معها ولابروزَ .

غانيميدِيس أوْ غانُوميدِي **Ganymedes**

Ganymède (myth.)

كان من بَيْن أجْمَل غِلْمان اليونان ، خطفه نَسْرُ زيوس Zeus * وهو يَرْعى قُطعان أبيه .

ويُقال إن زيوس نَفْسَه هو الذي خطفهُ متنكِّرًا في هَيْئةِ نَسْرٍ ليعيش بَيْنَ الآلهة يخدمهم كَساقٍ . ويُصوَّر غانوميدي أحيانًا مع زيوس وأحيانًا أُخرى مَعَ النَّسْرِ .

غِينْزبورُو ، تُوماس **Gainsborough, Thomas**
(١٧٢٧ — ١٧٨٨) (arts)

مُصَوِّرٌ إنجليزيٌّ بَرز في ميداني البورتريهاتِ والمناظِرِ الطبيعيّةِ ، وكان لتدريبه في صباه على استِنْساخ الصُّوَر الهولنديّة ما ساعدهُ على تكوين رُؤيته الخاصّةِ للمنظرِ الطّبيعيِّ ، كما أوحتْ إليه صُوَرُ « لقاءاتُ الودِّ ومجالسُ الأُلفة » conversation pieces * التي رَسَمَها هوغارث Hogarth * وغيرهُ بصورِه الجماعيّة للشخوصِ في الخلاء ، ولاشكَّ أن قد وَصلَهُ صَدى الصُّورِ الفَرَنْسيّة الخَلَويةِ والرِّيفيّة ، ومع ذلك كله فقد احتفظَ في مُصَوَّراتِه بأصالتِه وبإنجليزيّتِه . كذلك كانت لِلَوْحاتِ فان دايك Van Dyck * التي رآها أثَرٌ في رِقّةِ أُسْلوبِه وفي ألوانِه الفِضّيّةِ ، وما من شَكٍّ في أن صُورتَهُ « الصَّبِيّ الأزرقُ » الرّائعة (سان مارينو بكاليفورنيا) تَحْمِلُ مَعْنى الاحتفاءِ بِذِكْرى فان دايك وأسلوبه . وقد اتخذت المناظرُ الطّبيعيّةَ التي صوَّرها لمتعته الخاصّة طابَعًا خياليًّا ، كما أصبح مُنْذُ عام ١٧٧٤ المنافسَ الأوّلَ لسير جوشوا رينولدز Reynolds * في مَجالِ البورتريه . ولن يكون من نافلة القَوْلِ عند الحَديثِ عَنْ غينزبورو كمُصوِّرٍ ، التّذكيرُ بأنه كان عاشِقًا للموسيقى بل كان يمارسُها بالفعل ، فالحسُّ بالإيقاعِ واللّمساتِ الشّاعريّةِ المتدفِّقة لألوانِه هي لمساتٌ موسيقيّةٌ في لَوْحاتِه المُصوَّرة .

(صورة ٣٤١)

غالاطيا **Galataea; Galathaea**

Galatée (myth.)

عَرَف العِملاق بوليفيموس Polyphemus*

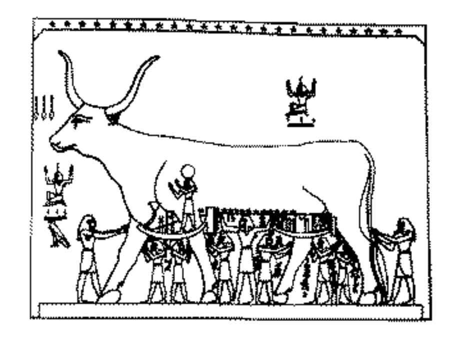
تُصَوِّر وَداعةَ الشُّعوبِ البولينيزيّة ، وكان للألوان الاستوائيّة الثَّخينةِ التي تَشيعُ حَرارةَ أثرها في غوغان فإذا هي تَبعَثُ فيه ثَوْرَتَهُ الفَنّيّة .

ويتميَّز أُسلوبُ غوغان خِلالَ إقامتِه ببريتاني بالتَّصميم المُبَسَّطِ والاستخدامِ الوجدانيّ للألوان مِثْل لَوْحة « المسيح الأصفر » و « يَعْقوب يُصارِعُ مَلاكًا » (مُتْحَف غلاسغو) ، على حينَ تألَّق أسلوبُه المتميِّز في تاهيتي وجنوبِ المُحيطِ الهادئ حيث اكتسب مَسْحةً إكزوتيّةً exotic خالِصةً مثل « الجواد الأبيض » (اللّوفْر) وغيرها من مَجْموعات الشُّخوصِ التّاهيتيّة تَكْشِفُ هي الأُخرى عن مَيْلِه إلى بَساطةِ التَّصْميمِ وهو يُصَوِّرُ تلكَ الشُّعوب البُدائيّة التي لها براءتها مَقْرونةً بألْوانٍ فَريدة في تَحرُّرِها . وكان لغوغان أثرُهُ في خيالِ العَصْرِ بما اكْتسبه مِنْ بُعْدٍ عن مَدَنيّةِ العَصْرِ وما فيها من حَذْلَقةٍ ، وهِجْرةٍ إلى الأماكن التي تَعيشُ على الفِطْرةِ ، غير أن الحَيَويّةَ التي بثَّها في الألْوان هي التُّراثُ الأعْظَمُ الذي خَلَّفه للفَنِّ المعاصِر . وقد سَجَّل انطباعاتِه كِتابةً في رسائِلِه ومذكّراتِه ، وفيما وصَلَنا من سيرته الذّاتية الشّاعريّة بِنَبْضٍ دافِقٍ بِعُنوانِ « نوا — نوا » Noa - Noa . (صورة ٣٤١)

Geb, Nwt and Sho **جِبْ ونُوت وشُو**

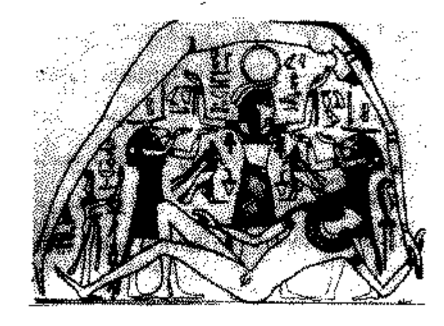
Geb, Nout et Shou (myth.)

كما تصوَّر المصريُّ القديمُ السَّماءَ بَقرةً ، تصوَّر الأرضَ رَجُلًا مُسْتلقيًا على ظَهْرِه أو على جَنْبِه ، وقد نبتت المزروعاتُ من جَسدِهِ وسمّاه الإله جِبْ . كما تخيَّل إلهة السَّماء نوت على شكْلِ سيِّدةٍ تَحْنو على زَوْجها جِبْ إله الأرض ، ومن بينهما الفَضاء الذي هو الإله شو يَقِفُ رافِعًا السّماءَ بِيَدَيْه .



السماء ، في شكل بقرة

مقبرة ستي الأول بوادي الملوك ، طيبة (شكل ٦٢)



الإله «شو» يرفع جسم الإلهة «توت» إلهة السماء عن جسم الإله «جب» إله الأرض (عن أحد التوابيت بمتحف اللوفر) (شكل ٦٣)

geisha **فَتيات الغِيشا ، قِيان الغِيشا**

geisha f. (cul.)

هنَّ مُضيفاتٌ تَقليديّاتٌ مُحترفاتٌ باليابان ، وكلمة غيشا باليابانيّة مَعْناها من كانت مُكْتمِلةَ المَواهب الفَنّيّة . وهؤلاء الفَتيات يُخْتَرنَ عادةً من بَيْن القَرويّات غَيْرِ ذواتِ اليَسار ، ويُؤْخذُ في تدريبهنَّ فيما بين السّادسة والسّابعة إلى أن يكتمِلْنَ نُضْجًا وتَمْرينًا ودرايةً حينَ يَبْلُغنَ السّادسة عَشرة . وبهذا يُلقَّبْنَ بفتيات الغيشا ، ويَعِشْن في بُيوت خاصّةٍ بهن تُشْرِفُ عليها في الأكثر واحدةٌ من نساءِ الغيشا اللّاتي بَلغنَ سِنًّا عالية . وهذه البُيوت الخاصّة بفتيات الغيشا تُؤَجِّرُ الفَتيات نظيرَ أجْرٍ باهِظٍ ليَقُمْن بما عليهنَّ في المجتمعات التي يؤمُّها الرِّجال فَحَسْبُ ، فيؤدِّين ألوانًا من الغناء والرَّقص والأناشيد على وَفْقِ ماذُرِّبنَ ، غير أن أبلغ ما يوصَفْن به حذْقُهن للحِوارِ العَذْبِ الرّخيّ والتّرفيه عمَّن يَطْرُقونَ هذه المُجْتَمعاتِ . ومع أنهن قد يُبِحْنَ أنفسهُنَّ للرّاغبين أحْيانًا ، غَيْرَ أنَّ هذا لايجعلهُنَّ في زُمْرةِ العاهِراتِ . وأقْصَى ما ترنو إليه فتاة الغيشا أن تظفر بِثريٍّ من الأثرياء أو شَخْصٍ مَرْموقٍ سياسيًّا يتّخذها عَشيقة أو زَوْجةً . ولايزالُ هذا النّظامُ مَعْمولًا به في اليابان ، ونجد في بَعْض الأقاليم نِقاباتٍ خاصّةً بِهنَّ . وعلى الرَّغم من هذا فإن الإقْبالَ على فَتيات الغيشا قد تطوَّر إلى حَدٍّ ما هذه الأيام ، وخاصّةً بَعْدَ الحَرْبِ العالميّة الثّانية ولم يَعُدْ بمفهومه القديم .

وكان شِبْهُ هذا النظام قائمًا في البلاد العربيّة لاسيّما أيّام الدّولة العبّاسيّة ، فكانت القيان يُدرَّبْنَ لكي يَمهُرن غناءً وأدبًا ، وكانت تُدفعُ فيهنَّ أثمانٌ غالية يَبْذُلها ذوو اليَسار .

Geniza (of Cairo) **وَثائق الجنيزة**

Génizah f. du Caire (cul.)

جنيزةٌ كَلِمةٌ عبريّةٌ تَعني الجَمْعَ والدَّفْن . وكان من عادةِ اليهودِ الاحْتفاظ بوثائقهم وَأوراقٍ من التّوراة مهما بَلَغت من البِلى والقِدَم في حُجُراتٍ تُحْفَظُ فيها أو تُدفن في الأرض بِجِوار المقابر ، وأهمُّ ما وَصَلَ إلينا مِنها جنيزة القاهرة . وكانت حُجْرة من مَعْبَد بن عزرة اليهوديّ بالفُسطاط مُغْلَقة من جميع جهاتِها عَدا فُتْحةٌ عُلويّةٌ تُلْقى منها الوثائقُ لتستقرَّ في الحُجْرةِ لايَمسُّها أحَدٌ . وقد ظلّت بمَنْأى عن التّلف فلم يَمْسَسْها حَريقُ الفُسطاط وبلغت مَخْطوطاتها مئةَ ألف . ومن بَيْن مُخلَّفات الجنيزة ذات الأهمّيّة ، التَّوراة الأصْليّة التي وُزّعت بين بُلْدان العالَم ، كما وُجدت بَيْنها وَثيقة زَواج ابن موسى بن مَيْمون العالِم اليهوديّ الشّهير .

genre painting **تَصْويرُ المَشاهِدِ اليَوْميّة**

tableau m. de genre (arts)

هي الصُّورُ الاجْتماعيّةُ للنّاس وهم يعملونَ ويلهونَ — لا صُورُ المناظرِ — نَقْلًا عن الحَياة اليَوْميّة في شَتّى ميادينها داخِلَ البُيوت أو خارجَها . وقد شاعَ هذا النَّوعُ من التّصوير في هولندا خِلالَ القَرْنِ السّابعَ عَشَرَ .

Genji-monogatari **رِوايةُ غِينجي**

(cul. & arts)

أوّلُ روايةٍ بالمَفهومِ القصصيّ المتعارَفِ عليه في الأدب اليابانيّ ، وهي منسوبةٌ لسيّدةٍ أرستقراطيّةِ المَنْشأ ، هي موراساكي شيكيبو التي عاشت في البلاط الإمبراطوريّ خلالَ القرن الحادي عشرَ . وهذا الأمرُ في حدّ ذاتِه لافتٌ للنّظر لما يدلُّ عليه من كون المَرْأةِ قادِرةً على الإتيانِ بأثرٍ أدبيّ غايةً في الرَّوعةِ في هذا العصرِ المبكّر من تاريخ اليابان . وتنقسمُ الرّواية قسمَيْنِ يُظَنُّ أن القسمَ الثّاني ليس منسوبًا للسيّدةِ موراساكي بالتّأكيد الذي نُسِبَ به إليها القسمُ الأوّل . أمّا القسمُ الأوّل فهو يشمل تقريبًا ثلاثةَ أرباعٍ من الرّوايةِ ويتناوَلُ حياةَ أميرٍ يُدعى غينجي ومغامراتِه

Magdalena، وهو بأمل أن يُرسي من خِلالها قواعد المَأساة الحديثةِ التي تتناوَل المَوضوعات الاجتماعيّة بعد أن استمدَّ قصَّته من واقِع الحَياة الفعليّة، حيث تَدور حَوْل العَجز المأساويّ لرَجُل أمين عن مُسايرةِ عَصْره. ومن ثمّ كانت إمكاناتها الدّراميّة ذات أبعادٍ فَسيحةٍ، فأتاحت للمؤلّف أن يُضفيَ العَظَمة البُطوليّة على عذابات الأشخاص العاديّينَ استنادًا إلى ارتباطهم بِصِراع الحَركاتِ العالَميَّة حتى انعكست مُعاناة البَشَريَّة في مُعاناتهم الشَّخصيّة. وعلى ضَوْءِ هذا النَّهج أمكن لِمُعَاناةِ نَجّار أو بائع أن تكتسبَ الأهمّيَّة التي كان يَنفردُ بها المُلوك والأبطال في الماضي، ومن ثَمَّ طَغَتْ هذه الفكرة حتى أصبحت أساسَ المَأساة المُعاصِرةِ الّتي تَجلَّت في سِلْسلة المَسْرحيّات الاجتماعية التي قَدَّمها إبسن Ibsen * في الجيل التّالي، كما تجلَّت بطبيعة الحال في قرننا هذا في مسرحيّات أُخرى مِثْل «وفاة بائع مُتَجـوّل» ١٩٤٩ Death of a Salesman لآرثر ميلر Arthur Miller.

مَدْرَسةُ التَّصْوير الألْمانيَّة German school of painting *école allemande de peinture f.* (arts)

تتشكَّل المرحلةُ الأولى المميزة لفنّ التَّصوير الألمانيّ، أو ما يُسمَّى بالمدرسةِ الألمانيةِ القديمةِ، من منجزاتِ الفنِّ الدينيّ في القرنَيْن الرَّابعَ عَشَرَ والخامسَ عَشَرَ التي ظهرت في جُمْلةِ مراكزَ ابتداءً من براغ إلى الألزاس مُتَّخِذةً خَصائصَ الفَنِّ القوطيّ الدُّوليّ، وهي التي تَطـوَّر منها الأسْلـوبُ الهادئ soft style * الّذي نَشأ في كولونيا على ضِفاف الرّاين، حَيْثُ شاعَ تَصْويرُ العذراءِ الرَّقيقة المشاعرِ اللطيفةِ التَّشكيلِ والإيقاعات. وأهمُّ مُمَثّل للأُسْلوبِ الألمانيّ القديم هو ستيفن لوكنر Stephen Lockner في كولونيا الذي يُعَدُّ هو وأستاذ برترام Master Bertram في هامبورغ وكونراد فون سُويست Konrad von Soest في وستفاليا، أبرز من يُمثّلون الأسْلوبَ الّذي تأثَّر خِلالَ القرنِ الخامسِ عشر بالأساليب الفلمنكيّة والبرغنديّة وعصر النَّهضة. كما يُعَدُّ ماتياس غرونيفالد Grünewald * أسْتاذًا عَظيمًا للأُسْلوب

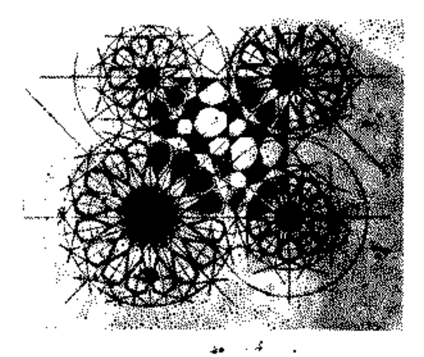
drama التي تميَّزت بشخصيات الطبقة الوسطى وبالعاطفيّة الحادّة وطُغيان الطابَع الأخلاقيّ المُسْرف، حاول غوتولد لسنغ Gotthold Lessing ١٧٢٩ — ١٧٨١ أن يتلمّس العُثورَ على قاعدةٍ يُقيمُ عليها صَرْح المَأساة الحديثة، كما أقْدَمَ يوهان كريستوف فردريك فون شيلر Johann Christoph Friedrich von Schiller ١٧٥٩ — ١٨٠٥ على مُحاولة مُماثِلة بمسرحيَّته «الدَّسائس والحُبّ» Kabale und Liebe ١٧٨٤، غير أن المِزاج الألمانيّ كان عاجزًا وقتذاك عن إخضاع قواعِد المأساة لظروف المجتمع البورجوازيّ. وكانت الرُّومانسيَّة تحوم في كلِّ مَكانٍ، كما أطلق غوته ١٧٤٩ — ١٨٣٢ Goethe العِنان لحركة العاصِفة والقَهْـر Sturm und Drang الأدبيَّة بِعَمَلٍ حاكى به شكسبير هو «غوتز فون برلشنغن» ١٧٧٣ Götz von Berlichingen وتَبِعه شيلـر بمسرحيته «قُطّاع الطُّرُق» Die Räuber ١٧٨١ ذاتِ النَّسج الرُّومانسيّ وتلاها بمحاولة لتَطْوير المَسْرحيَّة التاريخية الحديثة بمسرحيات دون كارلوس Don Carlos ١٧٨٧ وفالنشتين Wallenstein ١٧٩٨ وماري ستيوارت Maria Stuart ١٨٠٠ وهو ما يَكْشِف عن أن أحَدًا من كِبار المؤلِّفينَ الدّراميّين الألمان لم يَجتذِبه تناول مَشاكل العَصْر فوق خَشَبة المسرح بطريقة جادَّةٍ، مما أفْضى إلى إصابة الدّراما البُورْجوازيّة بهزيمةٍ ألزمتها التَّوقُّف من خِلال النَّجاح السّاحق لتمثيليات أوغست فردريك فون كوتزبو August Friedrich von Kotzebue ١٧٦١ — ١٨١٩ المُعاصر لشيلر، والذي غَمرت مسرحيّاته المئتان أنحاءَ أوربّا بالعاطفيّـة الميلودراميَّة. وبعد الإقبال المنقطِع النّظير على مسرحيته «كُرْه البَشَر والنَّدم» ١٧٨٩ Menschenhass und Reue انقضت خَمْسونَ سنةً قبْلَما يُمكن إضْفاءُ جَوّ «المأساة» المَهيب من جديد على المَوْضوعات الاجتماعيّة على يد فردريك هيبيل ١٨١٣ — ١٨٦٣ Friedrich Hebbel، رائد الدّراما الاجتماعيّة. ففي عام ١٨٤٣ بينما كان سكريب Scribe (انظر modern realism) لايزال في أوج شُهْرته قصد هيبيل باريس ليقدِّم مسرحيته «مَـريم المَجْدليَّـة» ١٨٤٤ Maria

العاطفيّة وزواجهُ السَّعيد ثم موتَ زوجته ثم اكتشافُهُ أن عشيقَته انجذبت إلى عَلاقةٍ غراميَّةٍ مع ابنِ صديقهِ الحميم. وأدَّت هٰذه العَلاقةُ الغراميَّةُ إلى ميلادِ الطِّفل «كاورو» الذي يُصبحُ بطلَ القسمِ الثّاني من الرِّواية. ويبدو أن التَّسلْسُلَ المنطقيَّ والقَصصيَّ قد انقطعَ بين القسمين؛ فالقسمُ الثّاني لا يتناولُ غينجي أصلًا بل يعطي كلَّ اهتمامِهِ لكاورو الذي اتَّفق النُّقّادُ على تسميتِه أوّلَ «لابطـل» anti-hero في آدابِ القِصَّةِ على النِّطاقِ العالَميّ. والسِّمةُ المميِّزةُ لهذا اللابطل هي البأسُ والتردُّدُ وعدمُ القُدرةِ على اتِّخاذِ أيِّ قرارٍ حاسِم. وقد اختلفت التّأويلاتُ الأدبيَّةُ والفلسفيَّةُ للمعاني الكامِنةِ في هٰذه الرِّوايةِ التي تميز بالأسلوب المشوِّقِ والقدرةِ على الجمعِ بين الواقعيَّةِ الدَّقيقةِ وإثارةِ الخيالِ برموزها وقضاياها السيكلوجيّةِ والرمزيّة. وما أكثرَ المصوَّرات اليابانيَّةَ المُقتبسَةَ عن روايةِ غِينجي.

(د. مجدي وهبه)

الأطْباق النَّجميَّة geometrical designs (بالعامية ضَرْب خيط) *dessins m. pl. géométriques* (arts)

صيغةٌ من صِيَغ الزَّخارف الإسلاميَّة تتكوَّن من عَناصرَ هندسيَّةٍ مُنْتَظِمةٍ سواءٌ أكانت أشكالًا مُضلَّعةً أو دَوائر متشابكةً. وهي نوعان يَقومُ أوَّلُهما على الخُطوطِ المُتَقاطِعة (المُتَصالبة)، وثانيهما على الصِّيَغ النَّجميَّة المُتَعَدِّدة.



(شكل ٦٤) أطباق نجمية

الرُّومانسيَّة الألمانيَّة German Romanticism *romantisme m. allemand* (drama)

إلى جوار الدّراما البورجوازية bourgeois

وتُحدِّثنا أنَّ غلغامش كان حاكِمًا لمدينة الوركاء وكان ظالِمًا في حُكمه ، قاسيًا على رعيَّته فاستغاثَ شَعْبه بالآلِهة أن يسلِّطوا عليه نِدًّا له واستجابت الآلهة ، وخلَقَت إنكيدو Enkidu ، وكان هو الآخر قويًّا شُجاعًا ، وسرْعان ما انعقدت الأُلفة بين النِّدَّيْن غلغامش وإنكيدو وخرجَ الاثنانِ إلى غابةِ أرْز ، فظهر لهما وَحْشٌ يحْرس الغابة للإله إنليل . وتراجع إنكيدو قليلًا ليرى ما سَوْفَ يفعلُ غلغامش ، وبحسب غلغامش أن إنكيدو تَراجع عن خَوْفٍ وهلَعٍ فعايره بنكوصه . ثُمَّ كان أن أقدما معًا وقضيا على الوحش وأغراهما النصْر فاستكبرا استعلاءً على الآلِهة فقضى إنليل على إنكيدو بالمرض ثُمَّ بالموت . وعزَّ على غلغامش أن يرى صديقه يَموتُ بَيْنَ يديه وأبى أن يُسلِّمَ بمَوْته وأبقاه إلى جانبِه ، ولم يَسْمَحْ بدفْنِه أملًا في أن تعودَ إليه الحَياة . وبَقِيَ على تلك الحال أُسبوعًا ، رأى بعده الدُّود يتساقطُ من أنفه فأيْقن بمَوْته ، ويئسَ من عَوْدة الحَياة إليه ، ومضى على وجهه يهيمُ في الأرضِ ناقِمًا على الموت باحِثًا عن حياة أبديَّة ، وانتهى به السَّعْي إلى مَضيق قد غَشِيَ الظَّلامُ جوانبَه وطال به السَّيْر فيه حتَّى خالَ أنه لن يَخْرُجَ من حُلْكته ، وإذا هو آخر الأمْرِ على شاطِئِ بَحْرٍ فَسيح . وليس ثمَّة أمل يَهْديه الطَّريقَ إلى تلك الحياة الأبديَّة التي يَنْشُدها . وتابع غلغامش السَّيْر فإذا هو يلقى أوتنابشتيم Ut-Napishtim الــذي قَصَّ عليــه قِصَّةَ الطُّوفان قائِلًا إنه كان نائمًا فرأى فيما يُشْبهُ الحُلْم طوفانًا ، وأنه بصنع سَفينةً يَحْمِلُ فيها أسرته ومُمْتَلَكاتِه وحيَواناته فينجو بذلك من الطُّوفان . وصنع أوتنابشتيم الفُلْكَ كما أُوحِيَ إليه في الحُلْم ، وجعَلها من الدَّاخل سَبْعة طَوابق ثم غطَّاها بكمِّيَّات هائلة من القار والزَّيْتِ والخَمْر حتَّى لاينفذ الماءُ إلى داخِلها ، وجعل لها بابًا واحدًا ونافذة واحدة ، كما جعل لها دَفَّةً ثُمَّ قادَ قُطعانه إليها وأركبها من كُلِّ زَوْجَيْنِ اثنين ، وجمعَ فيها ما يملك من ذَهب وفضَّة ، وحمل عشيرتَهُ والعمالَ الذينَ أعانوه على صُنْعها ثمَّ ركب وأغلقَ البابَ عليهم وبَقِيَ ينتظر الكارثة .

وظهر الفجْر مِنْ وراءِ الأُفُقِ وظهرت معه غمامة داكنة يُزَمْجِرُ وَسْطها إلهُ العواصف مُنْذِرًا بقدوم الطُّوفان من فَوْق الجبال وَأَتَى

امتزجت بالثَّرى مخلوقات جديدة هي الجيغانتيز « العمالقة » أي مواليد « الأرض » . وإذ كانوا أبناءَ الأرْض من أورانوس ، فقد انبروا يأخذونَ بثأْرِهِ من الآلهة . والعَمالقة كما تَروي الأساطير كانوا أمْساخًا عَجيبةً مُروِّعةً ، لها أجْسام أناس ولكنَّها ضخمة وأقدامها ثَعابين ، ثُمَّ إن الأرْض أنبتت لهم نَباتًا يَدْفَعُ عنهم الهَزيمةَ ، وهم حتَّى دونَ هذا النَّبات لاتَقوى الآلهة على هزيمَتِهم إلَّا إذا انضمَّ إليهم البَشَر . ولقد أعَدَّ زيوس Zeus * للأمر عُدَّته فجعلَ من هرقل Hercules * حَليفًا له وحالَ بين الشَّمْس والقمر أن تطْلعا على أماكن هذا النَّبات الذي كان يَقومُ وَحْدهُ بجَمْعِهِ . وعلى الرَّغْم من هذه الحيطة فقد شبَّت حَرْبٌ طاحِنةٌ بَيْنَ العمالقة والآلهة ، وأخذ العمالقة يَرْمونَ الآلهة بالأحْجار وقد حَملوا في أيديهم مَشاعل من شَجَر السِّنْديان . ولكن الآلهة صَبروا للعَمالقةِ في شَجاعةٍ وَبَأْسٍ حتَّى أجلوهم عن أماكنهم وردُّوهم مَهْزومينَ وَدَفنوهم تَحْتَ الجُزُر . وحروبُ العمالقة ضدَّ الآلهة تزْخر بها الأساطير ، غَيْرَ أنَّ الكثيرينَ يَخْلِطُون بينها وَبَيْنَ حُروبِ المَرَدةِ « التِّيتان » ضد الآلهة . وفي حقيقةِ الأمْر كانت حُروبُ العمالقة ضدَّ زيوس « جوبيتر » على حين كانت حُروب المَرَدةِ ضدَّ ساتورن ، ويُطْلَقُ على القِتال بَيْنَ الآلهة والعَمالقة اسم gigantomachy * .

٢ . عند الجرمان وأهل الشمال : هم أقرب شَبَهًا بالإنسان ، إلَّا أنهم يَفوقونَهُ حَجْمًا وَقوَّةً ، ويَعيشونَ فَوْقَ السحاب في يوتونهايم Jotunheim . ويَقِفُ العِمْلاق هريسفياغر إلى أقْصى شَمالِ الكَوْنِ يُحَرِّكُ الرِّياحَ وَيُثيرُ العَواصِف بخَفْقِ جَناحَيْه على حين يقف العملاق سورتر Surtr إلى أقْصى الجنوب يَحْرُسُ الجَحيمَ قابِضًا بيَدَيْهِ على سَيْف من نارٍ مُلْتَهِبة .

gigantomachy « جيغانتوماكي » ،
gigantomachie **القِتالُ بَيْنَ الآلِهةِ**
f. (myth.) see: **Giants** **والعَمالِقَة**

Gilgamesh and Enkidu epic *épopée f. de Gilgamesh et Enkidu* (myth.)
مَلْحَمةُ غِلْغامِش وإنكيدو

ظهرت مَلْحمة غلغامش في بلاد مابين النهرين منذ أوائِل الألف الثاني ق . م .

الألمانيِّ القديم . وَعلى الرَّغْم من انتمائه الزَّمنيِّ إلى مَرْحلة عَصْرِ النَّهْضةِ ، فهو معاصِرٌ للفنَّانِ دورر Dürer * .

Gesamtkunstwerk (Ger.) (universal art work) see: total theatre

Ghiberti (arts) **غيبرتي**
(١٣٧٨ — ١٤٥٥)

فنَّانٌ فلورنْسيٌّ ذائعُ الصِّيتِ عُهِدَ إليه بِعَمَلِ اللَّوْحات البرونزيَّة المَحْفورة لِمصاريع البابَيْن الشماليِّ والشرقيِّ الشهيرَيْن لِمَبْنى مَعْمودية كاتدرائية الدُّومو بفلورنسا ، فجاءت تحفةً خالدةً لا تَزالُ تجذبُ إليها الملايين حَتَّى اليوم . وقد راعى فيها أُصولَ التكوين الفنِّيِّ الذي يوفِّر لكلِّ شَكْلٍ أن يَنْساب في ليونةٍ ويندمِجَ مع الشَّكل المجاور لِلْحَيْلولةِ دونَ انفصالِ أجزاءِ التَّكوين أثناء عَمَلية الصَّبِّ ، وأخضع كلَّ تَفْصيلٍ دَقيقٍ في ثَنايا التَّكوين العامِّ لما يكْبُره حَجْمًا من أشْكال ، وبهذا أضْفى غيبرتي على التَّكوين الفنِّيِّ نَفْسَ أهمية التَّفصيلاتِ ومَوْضوع المَشْهَدِ المُصوَّر ، كما ضَحَّى بعُنْصُرِ الإثارةِ الدِّراميَّة في سَبيلِ الجمالِ الزُّخرفيِّ مع الحِرْص على حَصْرِ الانتباه في بُؤْرةٍ تَشدُّ البصَرَ . وَجاء قوامُ أشْكاله في رَشاقةِ المَنْحوتات المُتَأغرقِةِ التي لاتتوخَّى تَصْويرَ شخصيَّةٍ ذاتيَّةٍ بعَيْنِها ، حتَّى لقد فُتِنَ مبكلانجلو بجَمال لَوْحات أبواب غيبرتي فَدعاها « بوَّابةُ الفِرْدَوْس » .

(صورة ٢٦٤)

Giants (Gigantes) **العَمالِقةُ**
géants (myth.)

١ . عِنْدَ اليونان : حين دبَّ الشِّقاق بين « غيا » [الأرض] وبين زوجها «أورانوس» [السماء] مضت غيا تؤلِّب أبناءها على أبيهم وتستنهضُ عزيمَتَهُم على التخلُّص منه . غير أن نداءها لم يجد استجابة إلَّا عند ابنها كرونوس Cronus * فأقدم بلا تردُّدٍ على تنفيذ مخطَّطِ غيا الرَّهيب في التخلُّص من زوجها ، وتسلَّح كرونوس بالمنجل الكبير الَّذي قدَّمته له أمُّه واختبأ في المكان الأمين الَّذي اختارته له ، حتى إذا أقبل أورانوس لمضاجعة أمِّه باغته ابنه كرونوس بطعنة منْجل جبَّ بها مذاكيره وأسال دماءَه على الأرض فتشكَّلت من قطراتها التي

لاتُلخص أصالتُهُ . وما إنَّ أخذ جوردانو في الترحال أولًا إلى روما ثُمَّ إلى البُندقيَّة ، حتَّى بدأ يَمْزِجُ في أسلوبه بين فترة تَمْرينه النّابوليتانيّة وبين تأثير فنّاني روما عليه ، وسار على نفس المِنْوال عندما قصد البُندقيَّة حيثُ درس أعمالَ تنسيانو وتنتوريتو وفيرونيزي . وعلى الرَّغم مِمّا أخذه عن هٰؤلاء جميعًا تميزت أعمالُهُ الرَّئيسية بذاتيَّة وتفرُّد جَليَّين لايبدو معهما أي أثر لأسلوب غيره ، ذلك أنَّ منهجه التلقيفيّ كان محكومًا بانْضِباطٍ صارمٍ وبراعة تقنيّة أثْمرا إبداعاتٍ جليلةً مشحونةً بالطّاقة ، بالغة التأثير . وأعظمُ أعمال هٰذا الفنّان هي صُوَرُهُ الجِداريَّة « الفريسك » الَّتي تغشّي جدرانَ وسقوفَ القُصورِ والكنائس في إيطاليا وإسْبانيا . (صورة ٣٤٢)

Giorgione, Giorgio De Castelfranco (Giorgio Barbarelli) (arts)

جورجوني (جورجو باربارِيلِّي)
(١٤٧٨ — ١٥١١)

فنّانٌ مُبدعٌ من مَدرسةِ البُنْدقيَّة اقتحمَ جفْيةَ الثَّورةِ على « الشّكل » form * بتعبيره عن الحَركةِ المادّيَّة الذي ينفسح في نَفْس الوَقْتِ للتَّعبير عن الحَركة المَعْنويّة أي الوِجْدانيَّة . وقد اكتشفَ جورجوني سِرَّ الحركة في الضَّوْء وتحوُّلاتِهِ فاستخدمه للإطاحةِ بتقاليدِ « الشَّكْل » عن عَرْشِها ، فالضَّوْء وُجودٌ غيرمَلْموسٍ لايفتأ في التَّغيُّر والتحوُّل ، بينما الشَّكْل وجودٌ ثابت ، وَهُما نَقيضانِ . ومع جورجوني اتَّجهتْ مدرسةُ البُنْدقيَّة نَحْوَ مَزيدٍ من التَّطورِ حينَ آثرت « اللَّوْن » الذي يُرضي الحَواسَّ على « الشَّكْل » الذي يُرضي العَقْل ، كما آثرتْ إمْكانيّاتِ التَّصْوير الغزيرة على التَّسْجيل الدَّقيق للعَناصر الواقِعيَّة ، وآثرتْ المَوضوعَ المُصوَّرَ بالأسْلوبِ التَّصْويريّ painterly * الذي استعاضَ عن الحُدود المحوِّطة المَعْهودةِ في الأسْلوبِ المساحيّ linear * بالألوان المُتداخِلة . وعلى يَدِ جورجوني ، دفعت المَناظر الخَلْويَّةُ بالتَّصوير إلى اتِّجاهٍ مُخْتلِف تمامًا ، حَيْثُ تمازجت الطَّبيعةُ وتناسَجَتْ مع الحَافاتِ المُظلَّلة للأجْسادِ ، فَغدا فنًّا حِسيًّا ولكنه مُفعَمٌ أيضًا بالشّاعِريَّة .

ومن أعْظَم لَوْحات جورجوني الخالدة

وبعد أن فرغ أوتنابشتيم من سَرْدِ قِصَّة الطوفان لغلغامش المَشُوق دائمًا إلى الإفلات من المَوْتِ الذي يتهدَّد البَشَر جميعًا ويظفر بالحياة الأبديَّة ، أخبره أوتنابشتيم بأن ثمَّة نباتًا يَمْنحُ الأبديَّة لمن يأكله . وظلَّ غلغامش يبحث عن ذلك النَّبات حتَّى وَجدَهُ ، غير أنه خِلالَ عَوْدته إلى بيته ، مالَ على جَدْولٍ يستحمُّ به وترك النَّبات على الشَّاطئ، فخرجت من الماء أفْعى واختطفت النَّبات . وهكذا أفلتت الأبديَّة من الإنسانِ بينما ظَفرتْ بها الأفاعي ، فهي لاتموت وكلما شاخت نفضت عنها جلودها الهَرِمة فيتدفَّق فيها الشَّباب من جديد . وعلى هذا النَّحْو تُلخِّص تلك المَلْحمة كيف بدأ غلغامش ساخِرًا من المَوْت غَيْرَ هيَّابٍ منه ، ثم كيف استوحشَ منه حينَ رآه يأتي على صَديقه ، ثم حَفَزه للسَّعْي نَحْوَ حياة أبديَّة ثُمَّ رجوعه بالخَيْبة والفشل ، لم يحقِّق شيْئًا مما كان بطمع ، حتى تلك الشَّجرة التي تعيد الشَّباب كانت من نصيبِ الأفاعي . ويدرك غلغامش مصير الإنسان المحتوم وتتأكَّد له استحالة الظَّفَر بالخُلود فيستغرق في اليَأسِ والنَّحيب ويتوجَّعُ قائلا : فبم إذًا حَمَّلت جسدي الأثْقال وأيُّ هَدَفٍ سَكَبْتُ له دَمَ قلبي ؟ إنني لم أُصِبْ أيَّ خير ، ولم أُسْدِ مَعْروفًا إلَّا للأفعى .

وبهذه الكَلماتِ الحزينةِ تنتهي مَلْحَمة غلغامش المُختَدمة العواطف دونَ أن تحقِّقَ شعورًا بالتطهُّر « كاثارسيس » catharsis * الذي كانت تحقِّقُه المَأساة الإغريقيَّة ، ودون أن تنطوي على رِضًا بالواقِع الذي لامَهْرَبَ مِنْه ، وإنَّما تنتهي وَسْط اليَأْس والاضطراب وقد تركَتْ سُؤالها الحَيَويَّ بلاجَوابٍ .

(صورة ٢٦٧)

Giordano, Luca (arts) **جوردانو ، لوقا**
(١٦٣٢ — ١٧٠٥)

يُعد جوردانو واحدًا من أعظم مُصوِّري القرن السَّابع عشر ، شمل تأثيرُهُ العالَم المتحضِّر كلَّه ، فقد كان إنتاجه ضخمًا مُذهِلًا ، كما كانت سُرْعَتُهُ في التنفيذ مَضْرِبَ الأمثال . وعلى غِرار روبنز كان مصوِّرًا دوليًّا بمعنى الكلمة ، ولكن بينما شكَّل روبنز أسلوبَهُ الخاص في سنٍّ مبكِّرة ومضى يُطبِّق هٰذا الأسلوبَ طوالَ حياتِهِ ، كان جوردانو يتشرَّب أساليبَ غيره ويؤلِّف بينها ليخرج بأسلوب

الآلهة يلوِّحون بمشاعلهم ويَحْرُقونَ اليابسةَ الَّتي أخذت تَتَكمَّشُ بِفِعْلِ النّار ، ثُمَّ ما لبث الظَّلام أن غَلَّف كل شَيْءٍ . وبعد أن تكالب الطُّوفان ، أثار الرُّعبَ في الآلِهة فأخذوا يَبْحثونَ عن مَهْربٍ وَصعِدوا إلى سَماء « آنو » وجلسوا القُرْفصاء على أبوابها متكمشين وأمسكت بهم الرِّعدة الَّتي تُمْسِكُ بالكِلاب المَذْعورةِ رَغْمَ ألوهيَّتهم والتَوى لِسان الإلٰهة عشتار Ishtar * العَذْب وأخذت تصيح صَيْحات المَرْأَة التي يعذِّبها المَخاض وتردِّدُ : أوَهٰكذا يكون مَصيرُ ما أُنجِبُ .. مصير سَرْءِ السَّمَك تلتهمهم مياه البحار ؟ وبقيت العواصف تكتنف الأرْض والأمْطار تُغرِقُها ستَّة أيام وسَبْع لَيالٍ ، حتى إذا كان اليوم السَّابع هدأ الصِّراع المُحْتدِمُ بَيْنَ العواصف والسُّيول ، وسكنت ثائرة البَحْر وخفَّت حِدَّة الأعاصير وخمد الطُّوفان وانسكب نور النَّهار من جَديدٍ على أرْضٍ سَكَتَت فيها الأصوات وتحوَّل من كان يسكنها من البَشَر إلى ترابٍ ، واستطالت فيها الأعشاب حتَّى نافست أعْلى الأشجار . ورست السَّفينة عند جَبَلِ نيسر [في سَهْلِ السليمانيَّة بحَوْض الزَّاب الأدْنى] . وانتظر أوتنابشتيم سَبْعةَ أيَّام أُخرى ثُمَّ أَطْلَقَ طيرًا لاستطلاع الشّاطئ ، فبدأ بإطلاق يَمامةٍ ما لَبِثَتْ أن عادت ؛ إذ لم تجِدْ مَكانًا تحطُّ عليه ، ثُمَّ أَطْلَقَ عُزعُزًا عاد بدَوْره بعد قَليلٍ فَأطلق غُرابًا لم يَعُدْ ، فاطمأنَّ إلى أن المِياهَ قد هبطت وأنه يَسْتطيعُ مُغادرةَ السَّفينة وأسرع بإطلاق البخور ونَحْرِ ذبيحة للآلهة . وتصاعد عَبَق البخور إلى الآلهة فاجتمعوا حَوْلَ المِحْرابِ بينما كان أوتنابشتيم يُقدِّم قُرْبانه وتزاحموا جميعًا كالذُّباب عَدا الإلٰهة العُظْمى عشتار التي لم تستطع نِسيان الكارثة واستحثت الآلهةَ على مَنْع إنليل من مُشاهَدةِ طُقوس القُرْبان لأنه المَسْئول عن الكارثة .

وحينَ أقبل إنليل ساخِطًا على نَجاةِ واحِدٍ من البَشَر والإفلات من المَصيرِ الَّذي أرادهُ لهم جميعًا ، استعطفه « إيا » الذي أوحى إلى أوتنابشتيم بالحُلْم الذي كان سَبَبَ نجاتِه ، فاقتنع إنليل بضَلاله وظُلْمه للبشر فَدلف إلى السَّفين وأخذ بيدي أوتنابشتيم وزَوْجته وجعلهما يَسْجُدان أمامَهُ ، ثُمَّ لمس جبينَهما وباركهما وارتقى بهما إلى مَصافِّ الآلِهة .

(انظر Deucalion and Pyrrha) .

وما يصْحَبُها من رَقصات .

ولقد عقَبَ جايادبف على كلّ نشيدٍ يُغَنّى بنشيد يُتلى ، وكان جدّ مُوفّقٍ في هذا السَّرد حتى لا تكونَ ثمّةَ رتابةٌ ، كما يَضمنُ هذا السَّردُ التنوُّع . وكان من عادة هذا الشاعرِ في أغانيه أن يتمدّحَ أوّلًا بنفسه ويمن على دَرْبه من الشُّعراء ، ثُمّ يأخُذُ في الحديثِ عن التجسيداتِ العشرةِ لفشنو . وبعد هذه المقطوعاتِ الغنائيّة يأخذُ في مقطوعاتٍ تُتلى يقصّ علينا فيها حديثَ « رادْها » وصاحباتِها زَمَنَ الرّبيع ، ثم يأخذُ في وصفِ كريشنه وهو يراقصُ حالباتِ البقر gopis في كهوفِ فريندافن ، ثم يعودُ إلى المقطوعاتِ الغنائيّةِ فيعرضُ لوصفِ الربيعِ وحالباتِ البقرِ الواجداتِ عِشقًا لكريشنه . وقد أحطْنَ حوله مُنجذباتٍ إليه متغنّياتٍ بوسامته ، وأحيانًا يَصِفُ كريشنه وقد انتحى جانبًا وأخذ ينفخُ في مِصْفاره ألحانًا شجيّةً رقيقةً تَفتِنُ حالباتِ البقَر من حوله ، وأحيانًا أخرى يصف كمْ كان عابدوه يلهجونَ بذكرِ غيبته ومُداعباته . ثم يصفُ وصولَ كريشنه واحتجاجَ رادْها عليه لمغازلته حالباتِ البقر ، ثم يذكرُ صاحبةَ رادْها وهي تُخفّف من لوْعتها ومحاولةَ كريشنه استرضاءها . ويختم قصيدتَه بأغانٍ يخاطبُ فيها كريشنه محبوبتَه وردّ محبوبتِه عليه .

ونلحظُ في القصيدةِ بالإضافةِ إلى جمالها أثرَ الطّبيعةِ التي عاش الشاعرُ بينها وما ألهمته من خواطرَ ممتعةٍ ضمّنها أغانيَهُ ، فكان لهذا الذي جاء على لسانه من وصفٍ للطّبيعة ما أنعش نفوسَ المتعبّدينَ وسما بهم إلى عالمِ الانجذابِ الخالد . وبهذه الأغاني أيضًا غدا المسرحُ الهنديُّ الإقليميّ مجالًا لنشرِ عقيدةِ كريشنه ، ولا زلنا إلى اليوم نرى في المسرحِ الشعبيّ بالبنغال [يَتْغالادِبَتْ] ما هو على منوالِ أفعاله ومغامراته . وممّا لا شكّ فيه أنّ ذُيوعَ « الغيتا غوفِندا » بين الناسِ كان له أثرُهُ في التمكينِ للعقيدةِ الفشنويّةِ الحديثةِ .

ومع انتشارِ الفشنويّة في غوجرات وتلال البنجاب بدأ أثرُ الغيتا غوفِندا يبدو جليًّا في فنّ التصوير ، ومع النّصفِ الثاني من القرن الخامسَ عشرَ زادت عنايةُ فنّاني غربِ الهند بها . وحوالى عامِ ١٥٥٠ بدأ تصويرُ موضوعاتِ « الغيتا غوفِندا » يعمُّ شمالَ الهند ، فإذا الألوانُ الدّفّاقةُ النابضةُ والرّسامةُ المعبّرةُ والمناظرُ الطّبيعيّةُ الخلّابةُ ، إذا هذا كلُّه ينبعُ منَ اللّوحاتِ الرّائعة عن حَياةِ المَسيح .
(صورة ٢٧٨)

جِيرارْدُون ، فرانسوا Girardon, François
(١٦٢٨ — ١٧١٥) (arts)

مَثّالٌ فرَنسيٌّ يُعَدّ مُمثّلَ الكلاسيكيّةِ الباذخةِ المأثورةِ عن بلاطِ فرساي . أنجزَ تنويعاتٍ على غرار ناقوراتِ الفنان برنيني Bernini * . ومن أشهرِ أعمالِه « اختطاف پروسربينا » و « حمّامُ الحوريّات » .

Gita Govinda (rel. & arts)
غيتا غوفِندا ، أغاني غوفِندا

تعدُّ الغيتا غوفِندا (أي أغاني كريشنه ، ذلكَ أنّ غوفِندا اسمٌ آخرُ لكريشنه) ، عندَ المؤمنين بالعقيدةِ الفشنويّة Vishnuism* تفسيرًا لها ، هذا إلى أنها ديوانٌ شعريّ له سحرُهُ الحسّيّ والغنائيّ ، فنرى ناظِمَها الشاعرَ جايادبف Jayadeva قد عرض في أغانيه هذه أدبًا جنسيًّا له منعتُهُ وجاذبيّته ، كما ضمّن أشعارَه ألوانًا من الصُّور المجازيّة تثير العواطف وتحرّكُ الوجدانَ ، وجاءت كلماته ذات وقْعٍ موسيقيّ متدفّق . وكان جايادبف شاعرًا في معيّةِ الملكِ لاكشمانه سينا ملكِ سينا الذي كان عهدُه العهدَ الأخيرَ من الإمبراطوريّةِ الهندوكيةِ في شمال الهند . وليسَ بين أيدينا الكثيرُ مما يُعرّفنا بحياة هذا الشاعرِ ، وكلُّ ما نعرفهُ أنه كان مؤمنًا بكريشنه ، فهو يردُّ إليه إلهامَه إياه بوصف رادها عندما أحسّ بالعجزِ عن إيفائها حقَّها من الجمال . وكان هذا الشاعرُ ذا موهبةٍ أدبيّةٍ فريدة وكان في نظرِ الأجيالِ التّالية لا نظيرَ له ، والغريبُ أنه لم تكن له شُهرتُه في حياته وإذا هذه الشُّهرةُ تذيعُ في أرجاء الهند جميعِها بعد وفاته .

وكانت أغاني الغوفِندا يُرقَصُ على أنغامها في كلّ المعابدِ الفشنويّة شمالًا وجنوبًا ، كما كانت ذات طابَعٍ مُبتكرٍ حتى لقد قيلَ إنها تكاد تكون مسرحيّات رَعَويّة أو مسرحياتٍ ذاتَ طابعٍ غنائيّ أو ذاتَ طابعٍ يجمعُ بين الأغنيةِ والمسرح أو ذات طابعٍ مشجاويّ ، مع أن الشاعرَ لم يقصدْ إلى هذا الطّابعِ المسرحيّ ، والدّليلُ على هذا أنه قسّم عمله إلى أناشيدَ . ولكن الذي لا شكّ فيه أنه قصدَ إلى أنْ يجعلَه ذا طابعٍ موسيقيّ ، بدليل أنه عرّفَ كلَّ أغنيةٍ بمقامِها الموسيقيّ raga* لَوْحةُ « حفلُ الموسيقى الخلويّ » Le Concert champêtre (اللّوفْر) « وفينوس » (متحف درسدن) و « العاصفة » (متحف الأكاديميّا بالبندقيّة) . (صورة ٢٨٠)

Giotto, Ambrogio Di Bondone جُوتُّو ، أمبروزْيُو دي بُونْدُوني (Giotto di Bondone)
(١٢٦٦ — ١٣٣٧) (arts)

أوّلُ الشّخصيّاتِ العظيمة بين الفنّانين الفلورنْسيّينَ ، فبرَعَ معماريًّا مُبدعًا ومثّالًا مُمتازًا وفُسَيفسائيًّا بارعًا ، وعُرِفَ بخفّةِ ظلّه وقدرتِه على نظمِ الشّعرِ بطلاقة ، ولكنه اختلف عن أغلبِ من خلفوهُ من الفنّانين التوسكانيّين بقدرته الفذّة على اكتشاف ماهو « جوهريّ » في فنّ التصويرِ بصفةٍ عامّةٍ وماهو « جوهريّ » في تصويرِ الشُّخوصِ بصفةٍ خاصّةٍ ، وبمعنًى آخر تنبّهَ وعُنيَ بالقيمِ اللّمسيّة tactile values * بإمدادِ الصُّورةِ بنفسِ القوى التي يتمتعُ بها الموضوعُ المُصوَّرُ حتّى يُثير خيالَنا اللّمسيّ . وجوتو هو حلقةُ الوصلِ بينَ العصورِ الوسطى وبين التّطورِ الذي حدثَ في عصرِ النّهضةِ . ولقد أعادَ توجيهَ مسيرةِ التّصويرِ في تمثيلِه للعالمِ خاصّةً بعد التّغيير الّذي طرأ على فكْرِ النّاس ، فبعد أن ولّى عصرُ الإيمانِ الغامض ، نقل جوتو فنَّ التّصويرِ من فنّ الرُّموزِ إلى فنِّ الوجدان ، وربط بينَ التّصويرِ وبينَ الكونِ وعواطفِ البشرِ . ولم يكن النّاسُ خلالَ العصورِ الوسطى يرونَ ضرورةً لحفظِ أسماءِ فنّانيهم للخلود ، ولكن مُنذُ ظُهورِ جوتو في فلورنسا بدأ عهدٌ جديدٌ في تاريخِ الفنّ بإيطاليا أوّلًا ، ثمّ في غيرِها من بقاعِ أوربا ، إذ أصبح تاريخُ الفنِّ هو تاريخَ عظامِ الفنّانين .

ومن أشهرِ لوحاته « العذراءُ فوقَ عرشِها تحملُ الطّفلَ يسوع » بمتحف أوفيزي بفلورنسا ، وسلسلة صُوَرِه الجداريّة بكنيسة سانتا كرونشي Santa Croce بفلورنسا وبازيليكا القدّيس فرنسيس بأسيزي Church of St. Francis at Assisi * التي تسجّل بها سيرةَ القدّيس فرنسيس الأسيزيّ بما كان له من عونٍ للفقراء وحدبٍ على مخلوقات الله لاسيّما الطّيور التي كان يناديها باسمِ أخوانه ، مثل لوْحتَيْ « معجزةُ النّبع » و « موعظةُ الطّير » . وكذا زيّن جُدرانَ مُصلّى الحَلْبة [آرينا] بمدينة پادوا بسلسلةٍ

وأصبحت هذه الصُّوَرُ أنموذجًا لما جاء بعدُ من صور « الغبنا غوفبندا » . كذلك لم تَغِبْ صورُ « الغبنا غوفبندا » عن مدرسة التصوير المغولِيّ في الهند منذ عام ١٦٠٠ ، كما غدت خلال القرنِ السابعَ عشرَ ذاتَ شأنٍ كبيرٍ في مراكز التصوير المختلفة في كلٍّ من راجستان وغوجرات ، غير أنه مما لا شكَّ فيه أن الأسلوبَ اختلفَ باختلافِ الموقعِ والبيئةِ ، ولكنها كانت جميعًا تخضعُ لإبرازِ العِشْقِ المحموم بين كريشنه ورادْهَا .

وفي النصفِ الأوّلِ من القرن الثامن عَشَرَ ظهرت صورٌ عدَّة للغبنا غوفبندا في مدرسة باشوهْلي للتصوير الباهاريّ ، وكانت أروعَ الصُّوَر إفصاحًا عن التعبير الفنيّ هي صورُ مدرسةِ كانغرا التي ظهرت ضمنَ التّصوير الراجبوتيّ .

glaze **الطِّلاءُ الزُّجاجيُّ**

glaçure f. (couverture f. vitreuse; glaçis m. vitreux) (arts)

هو الطِّلاء الزُّجاجيُّ المطبَّق على الفخّار ليُصبحَ خزفًا . وتُرسَم الزَّخارف تحتَهُ إذا كانَ شفّافًا transparent * أو شَفيفًا translucent * أو فَوْقَه بأسلوب البريق المَعْدِنيّ lustre * ، أو بالميناءِ المُلَوَّنةِ enamel * .

glazed brick and polychrome tilework decoration *revêtement m. en faïence* (arts) **الكُسْوَةُ الخزَفيَّةُ**

هي تَغْطيةُ أسطُحِ المَباني سَواءً من الخارجِ أو الدّاخلِ ببَلاطاتِ القاشانيِّ الخزفيَّة المُزَجَّجةِ . وقد انتقل هذا التَّقليد من مَقْبرة أولجايتو بالسُّلطانيَّة في إيران ١٣٠٤ إلى أضْرِحةِ جبَّانة شاهي زنده التَّيموريَّة بسمَرْقَنْد التي بدأ تشييدها عام ١٣٧٦ ، حيث استُخدِمَت الزَّخارفُ المورقةُ المُستوحاة من الأشكال النّباتية بما تتضمَّنهُ من نُقوشٍ لاتكاد تتبيَّنها العَيْنُ ؛ إذ صيغتْ بخُطوطٍ أشبه بالتّوقيعات تائهةٍ في غابةٍ من الزَّخارف ، وكذلك كانت القِباب الصَّفَويَّة الزَّرقاء في أصفهان (١٦٠٠ — ١٦٢٠) ولا تزال مَثارَ إعجابٍ وتقدير . ومع أن بَعْضَ النُّقّاد يَعترضون على أنَّ هذه الكُسَى المتعدِّدة الألوان التي تغشى بزخارفها الجُدْران تَشدُّ اهتمامَ المُشاهِدِ إلى النّاحيةِ الزُّخرفيَّة وتصرفه عن النّاحية المعماريّة ، إلّا أن سَلامة النِّسَبِ وصِدْقَ المِقْياس ورَصانةَ الألوانِ تجْعلُ هذه الزّخارفَ تستقرُّ وادِعةً في مكانِها ومَكانتها بالمَبْنى في أُلفةٍ وسُكونٍ . (صورة ٢٧٤)

glisser (bit.) see: **movements in dancing**

The glorification of the Virgin *La glorification de la Vierge* (rel.)

تمجيدُ العذْراء ، العَذْراءُ في المَجْد

هو مَشْهَدٌ من مَشاهِدِ فنِّ التَّصْوير للعَذْراء أثناءَ صُعودِها إلى السَّماء ، وتَمْجيدِها فَوْقَ جَميعِ القِدّيسين . (انظر Coronation of the Virgin) .

glory **الهالَةُ القُدْسيَّةُ النُّورانيَّةُ**

gloire f. (arts)

مُصْطَلَحٌ فَنِّيٌّ ، يُعَبِّر عن ضَوْءٍ يُطَوِّق شَخْصيَّةً مُقَدَّسةً منها ما يُطَوِّق الرَّأسَ ويُسمَّى هالة الرَّأس النُّورانيَّة *aureole; *nimbus; * halo * ، ومنها ما يُطَوِّق الجَسَدَ كُلَّه ويسمَّى mandorla * .

Gluck, Christopher Willibald (von) (١٧١٤ — ١٧٨٧) (mus.) **غلوك ، كريستوفر**

موسيقيٌّ ألمانيٌّ وُلِدَ ببافاريا وتلقَّى دِراساته الموسيقيَّةَ الأُولى في براغ . وبعد زيارةٍ لفيينا أقامَ في إيطاليا عَشَرةَ أعوامٍ ، كَتَبَ خِلالَها عَدَدًا من الأوبرات الإيطاليَّةِ الأسْلوبِ ، وتنقَّل بيْنَ لَنْدن وهامبورغ والدّنمارك وفيينا وبراغ ، وسارت مؤلَّفاتهُ على نَهْجِ الأُسْلوبِ الإيطاليّ ، فاقتصر تَقْديرُ النّاسِ لَهُ وَقْتذاكَ على أنَّه موسيقيٌّ مَوْهوبٌ من الطِّراز التَّقليديّ . ومالبث غلوك أن أُعْجِبَ « بالأوبرا — الباليه » التي ابتكرها رامو فاجتذبته بلُغتِها الفَرَنْسيَّة وَبُروزِ الجانبِ الدّراميّ بانْصهارِ رَقَصات الباليه في الأوبرا كجُزْءٍ أساسيٍّ منها ولَيْسَ مُجَرَّد إضافةٍ طريفةٍ . ومن ثَمَّ عَقَدَ العَزْمَ بَعْدَ فَشَلِ أوبراته الإيطاليَّة في لَنْدن على تطويرِ نموذجِ الأوبرا ، وانبرى يجري مُحاولاتٍ جادَّةً انتهت بكِتابة أوبراه الخالدة « أورفيوس ويوريديكي » التي أخْرجَها في فيينا عام ١٧٦٢ . وقد حَدَّد غلوك نَفْسُهُ مَبادئ إصلاحِه للأوبرا في تَصْديره لأوبراه « ألكسيس Alceste » وهي :

١ . أن يَسْبِقَ الجانبُ الدراميُّ الجانبَ الموسيقيَّ في الأهمِّيَّة .

٢ . تجنُّب وَقْف الحدَثِ المسرحيِّ من أجْلِ إفساحِ المجالِ أمامَ استعراضاتٍ صَوْتيَّةٍ لاتهْدِفُ إلّا لإرضاءِ ذَوْقِ جُمهورِ الطَّبقةِ الرّاقية .

٣ . استخدامُ رَقَصاتِ الباليه كجزءٍ مُتَمِّمٍ للحَدَثِ المسرحيِّ ، لامُقْحَمٍ عليه بلا مُناسبةٍ .

٤ . إعدادُ الافتتاحيَّةِ الموسيقيَّة للأوبرا بحَيْثُ لاتكون مُجرَّدَ خليطٍ من الألحانِ ، بل لِتُهيِّئَ المُستمعينَ لِمُتابعةِ الأوبرا .

glyptic **فَنُّ النَّقْشِ على الأحْجارِ الكَريمة**

glyptique f. (arts)

سَواءً ماكان منه ناتئًا أو غائرًا .

Gnosticism **غُنوصيَّة**

gnosticisme m. (cul.)

تُعزى إلى كلمة غنوصيس اليونانية ، أي المَعْرِفة . وهي حركة فَلْسفيَّة وَدينيَّة نشأت في العَصْرِ المُتأخِّر ، وتؤمن بأنَّ الخَلاصَ لايتمُّ بالإيمانِ وأعمال الخير وإنما بالمَعْرِفة . ويقول الغُنوصيُّون بالثنائيَّة ، أي بالتمييز بين الخير والشر ، إذ يَعدُّونهما العنصرَيْن الأساسيَّيْن للوجود ، وقد أدمجوا في تعاليمهم شيئًا من السِّحْر والشعوذة . وفي صَدْرِ المسيحيَّة ، أنكرت الغُنوصيَّةُ الأسسَ اليهوديَّةَ للمسيحيَّة وخاصَّةً العَهْد القديم ، ونادت في القرن الثاني بأن الخلاصَ يتمُّ عن طريقِ الحِكْمة sophia ، وقَسَّمت الناس إلى طَبقاتٍ ثَلاث : الغُنوصيُّون وخلاصُهم مَضْمونٌ ، والمسيحيون غَيْر الغُنوصيِّين ويمكنهم بلوغ الخلاص بالمعرفة ، وما عدا هؤلاء وأولئك هالكون . وانتهى الأمْرُ بالغُنوصيَّة إلى التَّلاقي مع المانويَّة Manichaeism * . وكان للغنوصيَّة أثرها في المسيحيَّة إذ حَمَلَتْها على تَحْديدِ العَقيدةِ ومُحاربة الهَرْطقة .

gnothi auton (Gk.) (cul.) **اعْرِفْ نَفْسَكَ ، غنوثي أوتُون**

عِبارةٌ كانت ولا تزالُ مَنْقوشةً فَوْقَ جِدارِ المَعْبد في مدينةِ دلفي باليونان ، اتَّخذها سُقْراط Socrates (٤٦٩ — ٣٩٩ ق . م)

شِعارًا له . وقد اتَّجهَت الفَلْسفة ابتداءً من سُقْراط في المُدُنِ الكُبْرى باليونان وَأثينا بصِيغةٍ خاصَّةٍ إلى الاهتمامِ بالإنسانِ أكْثَرَ من اهتمامِها بالطَّبيعة ، ومن ثَمَّ أخذت الثَّقافةُ والفُنونُ تَرْتكِزُ كُلُّها على مَعْرِفةِ الإنسان لِذاتِهِ .

god from the machine (drama) see: **deus ex machina**

god's temple (arch.) see: **divinity temple**

Goes, Hugo (Huyghe) Van Der (arts) **خُوز ، هُوغُو ڤان دِر (١٤٤٠ — ١٤٨٢)**

مُصَوِّرٌ فلمنكيٌّ يُعَدُّ أحَدَ أعْظَمِ أساتِذةِ المُصَوِّرِينَ في القَرْنِ الخامِسَ عَشَرَ ، عَمِلَ في مَبْدإ الأمْرِ بِمَدينةِ غِنْت ثُمَّ بمدينة بروغ . بدأ بِرَسْمِ اللَّوْحات الصَّغيرةِ ذاتِ الألوانِ الدَّافِئةِ والتَّفاصيلِ المُتعدِّدة على نَهْجِ ڤان إيك Van Eyck * ، ولكنه أخذ بَعْدَ عام ١٤٧٤ يَعْمَلُ على نِطاقٍ أوسعَ مُسْتَخْدِمًا الألوانَ البارِدةَ وشِبْهَ الشَّفيفةِ ، وكثيرًا ما عبَّر في صُوره عن وجدانيَّةٍ حادَّةٍ . وأعظمُ أعمالِهِ هي لَوْحةُ هيكل پورتيناري Portinari « سُجود الرُّعاة للمسيح الطفل » (متحف أوفتزي) التي صَوَّرَها بناءً على طَلَبِ توماسّو پورتيناري ، مُمثِّل آل مديتشي في مدينة بروغ ، وكان لها أثرٌ كبيرٌ على أهْلِ فلورنسا حتَّى عكَف غيرلاندايو Ghirlandaio على دِراسَتِها عن كَثَبٍ باهتمامٍ شَديدٍ ، كما أشادَ به المُؤرِّخ فاساري Vasari * كثيرًا . ومن بَيْنِ أعماله العَظيمةِ الأُخرى لَوْحاتُ « المجوس يقدِّمون الهدايا للمسيح الطفل » (برلين) ، و « موت العذراء » (بروغ) . واستمرَّ ڤان درخوز يزاوِلُ التَّصْوير حَتَّى آخر حياتِهِ ولو أنه كانت تَمُرُّ عَلَيْه في الفينةِ بَعْدَ الفينةِ لَحَظاتٌ من الكآبةِ واليأسِ انعكست على وُجوهِ بَعْضِ شُخوصِهِ المُصَوَّرة ، وما أشْبَهَهُ في هذا بڤان غوخ Van Gogh * . (صورة ٣٤٤)

Gogh, Vincent Van (arts) see: **Van Gogh, Vincent**

going (blt.) see: **andante**

golden classical period (style) *âge m. d'or classique* (arts) **العَصْرُ الذَّهبيُّ الكلاسيكيّ (النِّصْفُ الثاني من القَرْن ٥ ق.م)**

مع انتِصافِ القَرْن الخامِسِ ق . م بدأتْ أثينا تَرْفُلُ في الرَّخاء والانتعاش وَتَجْني ثِمارَ مواردِها الباذخة . وفي ظِلِّ إدارة بيريكليس Pericles (٤٤٩ — ٤٢٩ ق . م) بدأ العُمْران يأخذ أبْعادًا فَسيحة ، فشُيِّدت معابدُ وَأرْوِقةٌ كثيرةٌ لتَحُلَّ مَحَلَّ تلك التي دُمِّرَتْ أثناء الحَربِ اليونانيَّة الفارسيَّة . وإلى هذه الفترة يَنْتمي البارثينون (٤٤٧ — ٤٣٢ ق.م) فَضْلًا عن البروبيـلاي (٤٣٧ ق.م) فَوْقَ هَضْبة الأكروبول ، ومعبد الهيفايستون (حول ٤٥٠ — ٤٠٠ ق.م) الَّذي يَسْتَشْرِفُ الأغورا القديمة . وكان من الطَّبيعيّ أن يَغْدوَ هذا النَّشاط المِعْماريُّ حافِزًا مُشَجِّعًا لظهور فَنّانين تظفر أسماؤهم بنَفْسِ الشُّهْرة التي تَحقَّقت لهذا العَصْر الخصْب الإبْداعِ .

Golden Fleece *La Toison d'or* (myth.) **الفَرْوةُ الذَّهبيَّةُ ، الجِزَّةُ الذَّهبيَّةُ**

هي في أسطورة مَلاحي الأرغو (انظر Argonautae) فروة الكَبْش المُجَنَّح الذي أهْداه الإله هرميس إلى نيفيلي Nephele بعد أن هَجرَها أثاماس Athamas لوقوعه في غرامِ إينو الفاتنةِ الجَمالِ القاسيةِ القَلْبِ . وكان لنيفيلي من أثاماس ولدٌ هو فريكسوس وبنتٌ هي هيلي Helle . وكانت إينو تَحْقِدُ عَلَيْهما ، وإذ سامتهما سُوءَ العَذابِ ، أرسلت إليهما أُمُّهما كبش هرميس ليحملهما ويحلِّق بهما في الفَضاء لِيَنْجوا من عَذاب عَشيقةِ أبيهما . وما كاد الكبشُ يَطيرُ بهما حتَّى أفلتت منه هيلي وهوت في البَحْرِ في مَكانٍ سُمِّيَ لذلك هيلسبونت Hellespontus [الدَّردنيل الآن] . وحمل الكبشُ فريكسوس إلى كولخيس Colchis على البَحْر الأسْود حيث تحفَّى للقائه الملك أيتيس Aeetes هـو وَأسْرَته . وبعدها زوَّجه ابنته الجَميلة ذات الحِكْمة والعَقْل ، ثُمَّ ذبح الكبشَ قُرْبانًا لزيوس وقدَّم فروَتهُ الذَّهبيَّة للإله آريس ، فثبَّتها إلى شَجَرةٍ كَهْفِ الإله ، وَوَكَلَ حِراسَتَها إلى أُفْعوان ضَخْمٍ ، وكان يؤمن أن حَياتَهُ لن تَمَسَّ بِضُرٍّ مادامَتْ له هذه الفَرْوة . من أَجْلِ هذا أصْبحت هذه الفروة حَديثَ النَّاس وَطمعَ في تَمَلُّكِها كلُّ راغبٍ في حَياةٍ مَديدةٍ آمِنةٍ مُطْمَئنةٍ .

golden section *nombre m. d'or* (arts) **قانونُ النِّسْبةِ الذَّهبيّة**

قانونٌ هَنْدَسيٌّ يُوناني قَديمٌ بَقِيَ قُرونًا طَويلةً أساسا لِتَوافُقِ النِّسَبِ في الطَّبيعةِ وَالفنِّ . وَتَقْضي النِّسْبةُ الذَّهبيَّةُ بأنْ تكونَ نِسْبَةُ القِسْمِ الأكْبَرِ من مِساحةٍ ما إلى المَجْموعِ الكُلِّيّ لِتلكَ المِساحةِ تُعادِلُ نِسْبَةَ القِسْمِ الأصْغَرِ إلى القِسْمِ الأكْبَرِ ، وهي عند الفَنّانينَ النِّسْبَةُ المِثاليَّةُ التي يَتِمُّ بها اتّفاقُ النِّسَبِ دُونَ إخلالٍ كَنِسْبَةِ ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وَهكذا .

Goldoni, Carlo (drama) **غولْدُوني ، كارْلُو (١٧٠٧ — ١٧٩٣)**

كاتِبٌ مَسْرَحِيٌّ إيطاليٌّ يُعَدُّ مُؤسِّسَ المَلْهاة الحَديثةِ في إيطاليا بَعْدَ أن أصْلَحَ حالَ المَلْهاة المُرْتَجلة commedia dell'arte * التَّقْليديَّة بِتَوْكيدِ حَقِّ المُؤلِّفِ المَسْرَحيِّ في الاستقلال بذاتِه مُطَرِحًا ارتجال المُمثِّلين . وعلى غِرارِ مُولْيير Molière * الـذي كان شَديـدَ الإعْجاب به كان مُصَوِّرًا واقِعيا بارِعًا للطَّبيعة البَشَريَّة بكل مَساوئها ، ولذلك كان غُولْدُوني بِمَلْهاواتِه المِئة والعِشْرين صاحبَ المُبادرةِ الأُولى في القَضاء على ارْتِجالاتِ المَلْهاة المرتجلة بكتابته مُعْظَمَ أجْزاء المسرحيَّة ، وما لَبِثَ أن حَوَّلَ ملهاةَ الأقْنعة التَّقْليديَّة comedy of masks إلى « مَلْهاة الشَّخْصيّات » الواقِعيَّة comedy of character .

gong (mus.) see: **percussion**

Good Shepherd *Bon Pasteur m.* (arts) **الرَّاعي الصَّالح**

كان فَنُّ التَّصْوير بِسَراديبِ المَوْتى catacombs * في العَهْد المسيحيّ الأوَّل فَنًّا رَمْزيًّا بَحْتًا ، يعتمد في التَّعْبير عَنِ الأفْكار الأثيرة عند المُؤمنين المَسيحيِّين الأوائـل على الزَّخـارف الميثولوجيَّـة والمَوْضوعات الرَّعَويّة والرِّيفيَّة الكلاسيكيَّة . وقد أسْرَف هذا الفنُّ في استخدام الرُّموز ، وأضْفى على كُلّ إبداعاتِه طابَعًا شاعريًّا ، فصَوَّر المسيحَ في صُورة « الرَّاعي الصَّالح »

بَلْ شاركتها مراكزُ أُخرى في شمالِ أوربًّا هذا النُّموُّ وإن كان أَبطأَ إيقاعًا . فعلى مَدى قَرْنٍ كامِلٍ كانت المُدُنُ ــ الواحدةُ بَعْدَ الأخرى ــ تُناضِلُ بوصْفِها وَحَداتٍ اجتماعيةً قائمةً بذاتِها للإفْلاتِ من النِّظامِ الإقطاعيِّ ، وبدأت المُؤلَّفاتُ الأدبيَّةُ تَذْكُرُ أسماءَ بَعْضِ هذه المُدُنِ النّامِيةِ مَصْحوبةً بما اشتهرت به مِثْلِ غنت Ghent بمبانيها التي تَحْتَلُّ الأبراجُ الصَّغيرةُ زواياها ، ومدينة ليل Lille بنَسيجِها البَديعِ ، وتور Tours بغِلالِها الوَفيرة ، وكيف كانَتْ جميعُها تُتاجِرُ مع البُلْدانِ النّائية .

وكان يُمكِنُ أن تَظَلَّ حَياةُ المُدُنِ الفَرَنسيَّة في القُرونِ الوُسْطى في طَيِّ الكِتْمانِ باستِثْناءِ ماجاءَ عَنها في تِلْكَ المَراجِعِ القَليلةِ لَوْ لَمْ تُوجَدِ الوَثائِقُ المرتبَّةُ الَّتي حَفِظَتْها لنا قِلاعُ أُمَراءِ الإقْطاعِ وَالأَدْيِرةُ وَفَوقَ ذلك كُلِّهِ الكاتدرائِيــات . والنَّمـوذَجُ الأَصْلـيُّ للكاتدرائيات القوطيَّةِ هو كنيسة دير سان دني St. Denis على أطْرافِ باريس ، وكان هذا الدَّير تَحتَ الرِّعايةِ المُباشِرةِ لمُلوكِ فَرَنسا والمَكانَ التَّقليديَّ الَّذي يَضُمُّ رُفاتَهُم .

وهكذا كانَ إقْليمُ جَزيرةِ فَرَنسا Île de France* هو المكانَ الَّذي نَبَعَ منه الطِّرازُ القوطيُّ والَّذي استَغْرَقَ تَطَوُّرُهُ الفَتْرةَ مابينَ عام ١١٥٠ و ١٣٠٠ .

Gothic cathedral **الكاتِدْرائيَّةُ القُوطيَّة**

cathédrale f. gothique (arch.)

يَنْسبُ البَعْضُ العمارةَ القوطيَّةَ إلى القوط Goths ، وهم شَعب جرمانيُّ الأَصْلِ استوطن في مبدإِ الأمْرِ مصَبَّ نَهْرِ الفستولا ، ثم انتقلت بعض عَشائرِه إلى جَنوبيِّ شرقيِّ أوربًّا كما غزا البَعْضُ الآخر الإمبراطوريَّةَ الرُّومانيَّةَ خِلالَ القرن ٥ . والحَقُّ أن هذا الطِّراز قد نشأ بفرَنْسا وكان الأَجْدَر أن يُسمى الطراز الفَرَنْسيَّ لا القوطيَّ . ويقوم هذا الطِّراز على أساسِ استخدامِ العُقودِ المُدَبَّبة pointed arches * التي أخذها الغرب عن العمارة السَّاسانيَّة Sassanian والإسلاميَّة ، وكذا استخدام الأَقْباءِ المتقاطِعةِ groined * vaults ذات الأَضْلاعِ والحشوات ribs and panels التي لم يتمَّ الكَشْفُ عن مُميزاتها إلا في أَواخرِ القرن ١١ ، وتبلورت في كنيسة دير

ذاتُ « الأسْلوب الصَّارِم » hard style * بتَقْديرٍ بالغٍ .

Gothic art **الفَنُّ القُوطيّ**

art m. gothique (arts)

هو المَرحلةُ الأخيرةُ من فُنونِ العُصورِ الوُسْطى ، بَدَأَ حوالى عام ١١٤٠ في باريس وانتشر خلالَ القرن ١٣ في بَقيَّةِ أَنحاءِ أوربًّا إلى أن أَعْقَبَهُ فَنُّ عَصْرِ النَّهضةِ خِلالَ القرن ١٥ في إيطاليا ثُمَّ في القرن ١٦ في سائِرِ البلادِ الأوربيَّة . واستمرت الحِقْبةُ المُبَكِّرةُ من الفَنِّ القوطيِّ حَتَّى عام ١٢٠٠ ، وبَلَغَ أَوْجَهُ حوالى عام ١٢٥٠ وانتهت حِقْبَتُهُ اللَّاحِقةُ بَعْدَ عام ١٢٥٠ . وتعد الكاتدرائيَّةُ بطِرازِها المِعماريِّ الفريدِ وَزَخارِفِها المِعْماريَّةِ المُتْقنةِ وأَلْواحِ زُجاجِها المُعَشَّقِ المُلَوَّنِ الضَّخْمةِ ومُخَرَّماتِها الحَجَريَّةِ أَعْظَم إسهاماتِ الفَنِّ القوطيِّ قاطِبةً . وَقد امتدَّ هذا الفَنُّ الذي تميَّز بالخُروجِ على النِّسَبِ الكلاسيكيةِ اليونانيةِ وَالرُّومانيَّة ، ليَضُمَّ إلى العمارة ، النَّحْتَ وَالتَّصْويرَ وَالزَّخْرفةَ .

وفي أَواخرِ القرن ١٢ وَمُستَهلِّ القرن ١٣ كان شَمالُ أوربًّا مجرَّدَ مساحاتٍ ريفيَّةٍ تَنْتَشِرُ فيها بِضْعُ مراكزَ عسكريَّةٍ أماميَّةٍ رومانيَّةٍ فَضْلًا عن بَعْضِ القِلاعِ وَالأَدْيِرةِ وَالقُرى المُنْتَشِرةِ هُنا وَهُناك ، على حينَ ازْدَهَرت على سَواحِلِ البَحْرِ المُتوسِّط مراكزُ حضاريَّةٌ عَبْرَ الزَّمَنِ في أثينا والإسكندريَّة وروما وأنطاكية والقسطنطينيَّة ، فلم يكن ثَمَّة مَوْقِعٌ واحِدٌ شَمالَ جبال الألْب يمكن أن يُطْلَق عليه اسْمُ مَدينةٍ قَبْلَ القرن ١٣ .

على أن فيليب أوغسطس ملكَ فَرَنسا قد شَرَعَ في خاتِمةِ القرن ١٢ في إعدادِ باريس لِتكونَ عاصِمةً لِبلادِهِ فَشَيَّدَ الأسْوارَ من حَوْلِها وَرصفَ بَعْضَ طُرُقاتِها بالحِجارةِ ، وَواصَلَ خُلفاؤهُ من بَعْدِه إتْمامَ هذه الرِّسالةِ ، وخاصَّةً لويس التّاسع إلى أن غَدَتْ باريس في نِهايةِ القرن ١٣ عاصِمةَ مَمْلَكةٍ ذاتِ نُموٍّ مُطَّرِدٍ ، وأصبحَ لها الحَقُّ في الزَّهْوِ بأَهمِّيتها بَعْدَ تَشْييدِ كاتدرائية نُوتردام الرّائِعةِ وَجامعةِ باريس وازْدِهارِ تجارتِها الَّتي تَكْفُلُ العَيْشَ الكَريمَ لسُكّانِها الَّذين تجاوزَ عَدَدُهم وَقْتَذاكَ ١٥٠ ألف نسمة .

على أنَّ باريسَ لم تَنْفَرِدْ وَحْدَها بهذا النُّمو

يَحْمِلُ على عاتِقِه خروفًا ، تَرْعى قُطْعانَهُ ــ أي أتْباعَهُ ــ كما يَرْعى الرّاعي غَنَمَهُ أو يَرُدُّ إلى حَظيرتِهِ مَن خلا قَلْبُهُ مِنَ الإيمان .

وهذا المَشْهَدُ وإن كان وَثَنيَّ الأصْلِ ، غَيْرَ أن في قَوْلِ المَسيحِ : أنا الرّاعي الصّالِح . والرَّاعي الصّالِح يَبْذُلُ نَفْسَهُ عن الخِرافِ [يُوحنّا ١٠ : ١١ ، ١٢] ما يُؤَيِّدُهُ .

(صورة ٢٦٥)

Gorgones **الغورْغونات**

Gorgones f. (myth.)

الغورغونات في الأساطيرِ الإغريقية هن سثينو ويوريالي وميدوسا Medusa * اللّاتي أَقَمْنَ قُرْبَ مَمْلَكةِ المَوْتى وَحَديقةِ الخالِدينَ ، وكُنَّ بَشِعاتِ الوُجوه ، لهُنَّ أجنحةٌ وَمَخالِبُ من البرونزِ ، وَلعيونِهِنَّ ضَوْءٌ خاطِفٌ يُصيبُ من يقع عليه بالهلاكِ ، وأفواهُهُنَّ واسعةٌ ذاتُ أسْنانٍ كريهةٍ وتتلوَّى الثَّعابينُ شعورَهُنَّ . وكانَتْ ميدوسا وَحْدَها هي الفانيةَ بَيْنهن وكانت أقبحهنَّ شَكْلًا ، لايكادُ أحَدٌ يتطلَّعُ إليها حتَّى يَتحوَّلَ على الفَوْرِ إلى حَجَرٍ . وقد اتَّخذت الإلَهة أثينا Athena * من رأسِ الغورغونة شِعارًا لها ، واستخدم البَشَرُ نُسَخًا منه حِمايةً لأنفُسِهِم ضِدَّ الشُّرورِ وخاصَّةً الحَسَد ، وإن تَنَوَّعَ تَصْويرُ وَجْهِ ميدوسا في الفَنِّ بين القُبْحِ الذَّميمِ والجَمالِ الفائِقِ .

Gossaert, Jan (called Mabuse) (١٤٧٢ ــ ١٥٣٦) **غوسارت ، يان (مابوزيه)**

(arts)

مُصَوِّرٌ فلمنكي أَبدعَ في تَصْويرِ المَوْضوعـاتِ الدِّينيَّـة والأُسْطوريَّـة والبُورتريهاتِ ، وبعد رِحْلَتِه إلى إيطاليا في مَعيَّةِ راعيه دُوق برغنديا عَمِلَ في مَدينةِ أنفرس . وَكان في مَرْحَلتِهِ الأولى يَحْذو حَذْوَ جيرار دافيد Gerard *David إلى أن تحوَّلَ إلى نَماذِجِ عَصْرِ النَّهْضة بَعْدَ تَأَثُّرِه بألبرخت دورر Dürer * وأساتذة عَصْرِ النَّهْضةِ الإيطاليِّينَ . وتُمَثِّلُ لَوْحَتُه « آدم وحواء » (برلين) بحَقٍّ دِراسةً مُمْتِعةً من دِراساتِ عَصْرِ النَّهْضة للعُرْي . وبالرَّغمِ من أنَّ لَوْحَتَهُ « تقديمُ المجوسِ الهدايا للمسيح الطفل » (ناشونال غاليري بلندن) لم تكتمِلْ إلا أنَّها تَزْخَرُ بثَراءٍ فَريدٍ في رَوْعةِ تَصْويرِها لهذه الواقِعة ، وتُعَدُّ نَموذجًا لِمَرْحلتِهِ الأُولى . وتتمتَّعُ بورتريهاته

الجُدْران .

وَكان تَصميمُ المَدْخلِ المَهيب portal * بِكَوْنِهِ من سِلْسلة من الأُطُر الزخرفيَّة المعقودة archivolts * قد تتناقص حَجْمًا في اتِّجاه الدُّخول بما يُوحي بالعُمْق . وقد زُخرفَتْ حشوات هذه الأُطُر بِنُقوشٍ بارِزةٍ وَخفيفةِ البُروزِ مِنْ قَصَصِ الكِتاب المُقَدَّس تُمثِّل الملائكة والقديسين مما يَبْعثُ في المارِّ بها إحساسًا بالتَّطهُّر من جلالِ ماترنو إليه من صُوَر .

(الصورتان ٢٧٣ ، ٢٧٦ ، وشكل ٣٧)

التَّصْويرُ القوطيّ Gothic painting

peinture f. gothique (arts)

هو الفَنُّ الَّذي ازْدَهَر من القَرْن الثّاني عَشَرَ إلى القَرْنِ السّادِسَ عَشَرَ في أوربّا مُواكِبًا نَهْضةَ العمارةِ القوطيَّةِ وَالفُنونِ الأُخرى المُرْتَبِطةِ بها . وقد تَميَّزَ عن الأُسْلوبِ الرُّومانسكيِّ السّابِقِ عليه بانْصرافِهِ إلى الإنْسانِ الفَرْدِ والأُنْسِ بالطَّبيعةِ وإثرائهِ صُورَهُ بالتَّفاصيلِ ، ثُمَّ ماكان له من غَرامٍ بِغَمْرةِ الأَلْوانِ وَتَألُّقِ الزَّخارِفِ ، وهذا تأثُّرًا بالطَّفرةِ الاجتماعيَّةِ الَّتي طَغَتْ على الجُمودِ الذي كانَ يَسودُ الأَدْيرةَ وَنظامَ الإقطاعِ ، وَكذا بانْتعاشِ المَراكِزِ الحَضَريَّةِ الَّتي فاضَتْ بِكَثْرةٍ ممَّن يَرعونَ الفَنَّ من رِجالِ الدُّنيا وَالدِّينِ ، وَكذا بما مَنَحَتْهُ النِّقاباتُ المِهْنيَّةُ المُسْتَقِلَّة لِلفَنّانِ من حُرِّيَّةٍ وَمكانةٍ لَمْ يَعْرِفْها مُصَوِّرو الأَدْيرةِ مِنْ قَبْلُ .

وللتَّصْويرِ القوطيِّ مَصْدرانِ : فهو تطويرٌ لِفَنِّ تَزْيينِ المَخْطوطاتِ illumination * مع الاحْتِفاظِ بالدِّقَّةِ المُتَناهيةِ المأْثورةِ عَنْها في الصُّوَرِ التي تفوق الكتب حَجْمًا . كما أنه يَنْبُعُ أَيْضًا من النَّحْتِ القوطيِّ ، بِمَعْنى أَنَّ الكَثيرَ من مُنْجَزاتِهِ حاكَتِ الأَشْكالَ المَنْحوتةَ المُنْتَصِبةَ فَوْقَ السَّقائفِ canopies داخِلَ الكنائس ، كما حاكَتْ أُطُرَ الأَرْدِيةِ وَالثِّيابِ الحادّةِ الزَّوايا الَّتي حَفَرَها إزميلُ النَّحّاتِ . وقد طرأت على التَّصْويرِ القوطيِّ تَطَوُّراتٌ مُتَعدِّدةٌ اخْتَلَفَتْ باخْتِلافِ المَواطِنِ الَّتي كانت تُمارِسُه قَبْلَ وبَعْدَ مَطْلَعِ القرنِ الخامسِ عَشَرَ حين ازْدَهَرَ الأُسْلوبُ القوطيُّ الدَّوْليُّ international Gothic style * ، وكانت فَرَنْسا تؤدِّي فيه دَوْرًا رَئيسيًّا مُؤَثِّرًا امْتَدَّ منها إلى أَلْمانيا وإيطاليا . وخَيْرُ ما يُمَثِّلُ الأُسْلوبَ

المسيحيَّة فحسب بل أَيْضًا تاريخ المدينة وأنشطة سكانها .

ولم تكن إيقونوغرافيَّة الكاتدرائيَّة المُكَرَّسة للسَّيِّدة العذراء عادةً تقتصر على الموضوعات الدِّينيَّة فَحَسْبُ ، ذلكَ أن السَّيِّدة العذراء كانت راعيةَ الفُنونِ السَّبْعة بالمِثْلِ ، ومن ثَمَّ كانت الكاتدرائيَّة دائرةَ مَعارف مَرْئيَّةً تَعْرِضُ مَوْضوعاتها من شَتَّى فُروع المعرفة الإنسانيَّة . ولم يكن المِنْبَر مكانًا للوَعْظ فَحَسْبُ ، بل أَيْضًا مِنَصَّةٌ للمحاضرات والتَّعليم . وبينما كان المِحْرابُ sanctuary هو المَسْرَحَ الذي تُؤدَّى فَوْقَهُ الطُّقوسُ الدِّينيَّة ، استُخدم دَرَجُ المدخل المهيب portal * منصَّةً لمسرحيّات آلام المسيح Passion plays * . وغدت سقائفُ المَدْخل porches * ساحةً يؤدِّي المُنْشِدونَ الجائلون minstrels * والمشعوذون والحُواةُ فَوْقَها أَدْوارَهم للتَّرفيه عن الجماهير .

ولم تكن التَّماثيلُ الحجريَّة ولوحات الزُّجاجِ المُعَشَّق المُلَوَّن مُجَرَّد تَجْسيدٍ مُصَوَّرٍ لما يُلْقَى من مَواعِظَ وعِبَرٍ فَحَسْبُ ، بل كانت أَيْضًا معارضَ فَنِّيَّةً تَسْتَثيرُ الخيالَ . ولم يقتصر دورُ قاعةِ المُرَتِّلين choir * على كَوْنها المكان الذي تؤدِّي فيه جوقةُ الإنشادِ تَراتيلَها بل استُخْدِمَتْ أَيْضًا قاعةً للموسيقى والأداء الأُوبراليِّ ، حيث يُعْزَفُ الموتيت motet * البوليفونيّ polyphonic ويُغَنَّى بموسيقى الدِّراما الدِّينيَّة .

كانت الكاتدرائيَّة نفسُها تُمَثِّل جَهْدًا مُشْتَرِكًا لنحّاتي الحَجَرِ والبنّائين والنَّجّارين والصُّنّاعِ وصُبّاغِ المعادِنِ الذين وَهَبوا الكَنيسةَ فَنَّهم وَجُهْدَهم وَمَهاراتِهم ، ومن ثَمَّ كانت الكاتدرائيَّة أعظم إنجازٍ بِمُفْرَدِهِ يمكن أن تقدِّمه مَدينةٌ وأهل الحرف فيها . وكانت أهمِّيَّةُ المدينة تُقاس بِحَجْمِ كاتدرائيَّتها وارتفاعها ، وبأهمية الذَّخائر الدِّينية والمخلَّفات المُقَدَّسة التي تحتفظ بها .

كذلك كانت ثَمَّةَ مُنافَسةٌ بين المُدُن بَعْضِها مع بَعْضٍ في نِظامِ التَّقبية vaulting * فبينما ارتفعت كاتدرائيَّة شارتر ٣٦,٦٠ مترا تزهو على كاتدرائية باريس بمترين ، ارتفعت كاتدرائية أميان ٤٤ مترًا ثم جاءت بوفيه Beauvais لتضيف ثلاثة أمتار إلى ارتفاعها فجاوزت حُدودَ الأمان وتداعَتْ

كلوني Cluny's Great Third Abbey * Church الرُّومانسكيَّة ، والأكتاف السّانِدة [الطّائرة] flying buttresses * الَّتي تتلقّى ضُغوطَ الأَقْبِيَةِ العُلْيا لِلْمَجازِ الأَوْسَطِ للكَنيسة فتنقُلُها إلى الحَوائط الخارجيَّة الجانبيَّة أو إلى خارجِ المَبْنى رَأْسًا .

وعلى العَكْسِ من كَنيسة الدَّير كان لا مَعْدى عن نَشْأةِ الكاتدرائيَّة القوطيَّة في مِنْطَقةٍ عامِرةٍ بالسُّكّان تَقَعُ تَحْتَ ولاية أُسقف bishop يتَّخذ من الكاتدرائيَّة مقرَّهُ الرَّسمي ، فكلمة كاتدرا cathedra تعني كرسيَّ الأُسْقُف أو عرشه ، ومن ثَمَّ كانت الكاتدرائيَّة . وبينما يقف السَّطْحُ الخارجيُّ العاري من الزَّخارف لكنيسة الدير الرُّومانسكيّ سدًّا يحول بَيْنَ الكنيسة والنّاس ، فإن المنحوتات البديعة التي تزيِّن السَّطح الخارجيَّ للكاتدرائيَّة تثير اهتمام الناس وتحفزهم على الاختلاف إليها . وبينما كانت كنيسةُ الدير هي مَرْكز حَياة الرَّهْبنةِ والتَّقَشُّف يَكْمُن ثراؤها في داخِلها المُعْتِم ، تُطِل زخارف الكاتدرائيَّة الرّائعة على مَساكِنِ النّاس من حَوْلها فَتَشدهُهُم وتلفتهم إليها . كما أن أبراجَ الكاتدرائيَّة القوطيَّة السّامقة تقتضي مِساحةً كافيةً تَنْطَلِقُ منها وَفَراغًا مُناسِبًا تُلْقي عليه ظِلالَها ، بينما تقوم الأبراج المُسْتَدِقَّة الأطراف spires * بهداية المُسافرين إلى مَوْقِعها ، كما تقودُ خُطى المُزارعينَ المَكْدودينَ في طريق عَوْدَتِهم إلى ديارِهم من حُقولِهم ، وتدقُّ أجراسُها لا لضَبْطِ مَواقيت مُجْتَمعٍ مَحْدودٍ مِنَ الرُّهْبان بل مُجْتَمع مَدينةٍ بأسْرِها وما يكتنفها من قُرًى وَدَساكر ، ولا لدعوة الجماهير إلى الصَّلاة فَحَسْبُ ، بل لتعلن مناسبات الزِّفاف والحِداد ومواقيت الشُّروع في العَمَلِ والإخلاد إلى الرّاحة .

والكاتدرائيَّة بلا نِزاعٍ هي مَرْكزٌ دينيٌّ قبل كُلِّ شيء ، ولكن في زمن كانت الأمورُ الدُّنيويَّةُ والدِّينيَّة شديدة الارتباطِ ، غدا تَحْديدُ الخَطِّ الفاصِل بينهما مُتَعذِّرًا ، فلم يَعُد مجازُها العَريضُ الأَوْسطُ nave * مكانَ تجمُّع جُمْهور المصلّين فَحَسْبُ بل بات يُستَخْدَمُ أَيْضًا مَقَرًّا لاجتماع الأهالي لمناقشة المسئولين في شئون مدينتهم . وغدت الكاتدرائيَّة كَمُتْحَفٍ حَيٍّ للمدينة ، فلم تكن الزَّخارف الغزيرة التي تُغَشِّيها تروي قِصَّة

الرُّومانِسْكي ينزع إلى الخطِّية linear خاصَّةً فيما يتَّصل بأرْدية الشُّخوص ، اهتمَّ النَّحت القوطيُّ بالحَفر في العُمْق . وكان لوجود المَنحوتاتِ على السَّطح الخارجيِّ للكاتدرائيَّة أثَره على الفنَّان إذ غدا أشدَّ إدراكًا لأثَر التَّلاعُب بين الضَّوْء والظِّـلِّ على الأشْكال . وعلى عَكْسِ القاعدةِ المتَّبعَة في العَهْدِ الرُّومانِسْكيّ لم تكن أغلب المَنحوتات القوطيَّة تتَّخِذُ مَكانها قَبْلَ الفَراغِ من تَشْطيبها .

وقد كان يمكن أن تؤدِّي غـزارةُ المَنحوتاتِ في الكاتدرائيَّة القوطيَّة إلى بَلْبَلةٍ شَديدةٍ إذا لم تتوفَّر العَلاقة الوَثيقة بَيْنَ أشكالها والإطار المِعْماريّ . كذلك لم تخامِر النَّحَّاتينَ القوطيِّين أيَّةُ رغبة في الاستقلال بمهمَّتهم ، فقد كان تَصْميمُ مُنجزاتهم وتنفيذها يَتِمُّ ضِمْن إطار التَّصميم المِعْمـاريّ . وإذْ كانت الكاتدرائيَّةُ هي كنيسة النَّاس عامَّةً ، لذا لَمْ نلتزم نظامًا لا تعدوه مِثْل نِظامِ كنيسة الدير المصمَّمة لخدمة عَددٍ محدود من الرهبان الزاهدين ، فبدلا من التكوينات الفنيَّة الرومانسكيَّة الموحَّدة الطَّابَع لجأ المِعْماريُّ القوطيُّ إلى التَّنوُّع لإشباعِ كافَّة مُستوياتِ الذَّوْق .

وكانت إيقونوغرافيَّـة النَّـحت في الكاتدرائيَّات القوطيَّة وَفْق تخطيط مَدروس شيئًا ما — كما هي الحال في عِمارة واجهاتها — توفِّق بين منطلَّبات رجال الدِّين وتلبية رَغبات الواهبينَ من مُختلِف الطَّبَقات الاجتماعيَّة . فكما تقعُ أبصارُنا على قِصَّة المسيح مُنْذُ ميلاده حَتَّى صُعوده ، نتطلَّع إلى مشهد المَسيح في جَلاله وموضوع البشارة ويوم الدِّين . ومَشاهِدِ الإنجيل المَألوفة والأساطير المتوارَثة عن حياة القدِّيسين ، كان ثمَّةَ مَجالٌ للمَأثوراتِ القديمة والتَّاريخ المُعـاصر ، ولأشكال الحيواناتِ الخرافيَّة والدَّواب بل وأحدث ضُروب المَعارِف العِلْميَّة التي تُدْرَس بالجامعات وبُورْتريهات للأمراء والتُّجَّار وتَماثيل للمَلائكةِ الوَسيمة والمَخلوقـاتِ البَشِعة المَمْسوخة التي كانت تُستَخدَم أحيانًا مَيازيب للمياه gargoyles * أو عُنصرًا زُخرفيًّا يطلُّ من فَوْقِ كورنيش السَّقْف أو مُختَبِئةً في أماكنَ غيرِ متوقَّعة .

(الصورتان ٢٧٣ ، ٢٧٦)

الإنجليزيَّة . وكان النَّاقد والمُؤرِّخ الفنِّي جون راسكن John Ruskin من أشدِّ أنصار هذه الحَرَكة الَّتي امتدَّتْ خِلالَ النِّصْف الثَّاني من القرنِ التَّاسِعَ عَشَرَ إلى تَصْميماتِ المباني العامَّة .

مَنحوتاتُ الطِّراز القُوطِيّ Gothic sculpture

sculpture f. gothique (arts)

كان اختيار المنجَزات المنحوتة والمصوَّرة الَّتي تُضفي على الكاتدرائيَّة أهميَّتها يُعْنى به نفس العناية التي كان يُوليها الناسُ أثناء العصور الوسطى لمبنى الكاتدرائيَّة نفسه . وعلى حين لا نُصادِف زخارف كنيسة الدَّير الرومانسْكيَّة خارج الكنيسة إلَّا في « حَشْوة العَقْد » tympanum * فَوْقَ مَداخِلِ البوابات ، فإننا نلتقي بها على أعمدة التِّيجان داخِل الكنيسة وكذا في التصاوير الجِداريَّة وخاصَّةً في قِبْلة [حَنْية] الكنيسة apse * ، إذ كانت هذه التمثيلات تعدُّ خصيصًا من أجل الرُّهبان المعتكفين داخِل الكنيسة والدير . ولما كان الحرفيون متفاوتي المَهارةِ فقد تنوعت كذلك مَنحوتاتهم بَيْنَ مُنجزات رفيعةِ المُستوى وأخرى أقَلّ شأْنًا . فإذا انتقلنا إلى أعمدة المباني القوطيَّة ألفيناها شامِخة العُلُوّ إلى حدٍّ تقصُر معه أبصارنا عن تبيُّن المَوْضوعات المُصَوَّرة أو المنقوشة على تِيجانها . وحينما كانت توجد مِثْل هذه الزَّخارف كانت تحْجُبها الخطوط المُتشابكة للقَبَـوات ، ولذلك اقتصر تزيين تيجانِ الأعْمدة الدَّاخليَّة في الكاتدرائيَّات على الصِّيَغ النَّباتيَّة بينما احتلت التَّشكيلات الفنية النوافذ . وآثر معماريُّو العصر القوطيِّ تركيز المَنْحوتات بوفرة على السطح الخارجيِّ للكنيسة حتى بلغت في كاتدرائيَّة شارتر ما يُنَيِّف على الفَيْ شكلٍ مَنحوت .

وقد ظلَّ النَّحَّات القوطيُّ مَجهولًا ، شأنه شأنُ زميله الرُّومانِسْكيّ ، ففي كلا العَهْدَين كانت تؤدِّي هذه المهمة مدارس من الحرفيِّين الجَوَّالينَ الذين يتقاطَرونَ على مَواقِع إنشاءِ الكَنائس . غير أنه كانت للمِثَّال القوطيِّ ميزة على سابقيه إذ كان بوُسْعِه الاهتداء بِنماذجَ مَنْحوتةٍ بالفعل بَدَلًا من نَقْلِ نماذج المَخْطوطاتِ فَوْقَ سَطْحِ الحَجر شأن المَثَّال الرُّومانِسْكيّ . وعلى حين كان النَّحت

الدَّوليّ هوَ كِتابُ « الساعات أو صَلَوات السَّواعي الفاخِرُ التَّرفِين الَّذي أُعِدَّ للدُّوق ده بري » Les Très Riches Heures du Duc * de Berry في نِهايةِ القَرْنِ الرَّابِعَ عَشَرَ على أيدي الإخوة لمبورغ Limbourg .

وَيَشْمَلُ التَّصْويرُ القُوطيُّ :

١ . في فَرَنسا ، أَعْمالَ المُنَمْنِمينَ مِثْل جان مالويل Jean Malouel وجان فوكيه Jean Fouquet وأستاذ مولان Maître de Moulins .

٢ . في إنجِلْترا ، أَعْمالَ المصَوِّرين الإنجليز المُتأثِّرينَ بالمَدْرَسةِ الفَرَنْسيَّةِ مِثْل لَوْحةِ ولتون Wilton « ذاتُ الضَّلْفتَيْن » diptych .

٣ . في الأراضي الواطِئة ، أَعْمالَ فان إيك Van Eyck * وفان در فَيدن Weyden * وهوغو فان دِرْ غُوس Hugo Van Der Goes * .

٤ . في إيطاليا ، إنجازاتِ مَدْرسةِ سيينا الباكِرة على أيْدي لورنزيتي Lorenzetti * وسيمسوني مارتينـي Simone Martini وساسيتا Sassetta وبيزانيلو Pisanello وجنتيلي دا فابريانـو Da Fabriano .

٥ . في إسبانيا ، أَعْمالَ بدرو سيرا Pedro Serra ولويس دالماو Luis Dalmau وفي البُرْتغال ، نونيو غونثالفيث Nuno Gonçalves .

٦ . وفي ألمانيا ، أَعْمالَ مَدْرسةِ كولونيا مِثْل ، ستيفن لوكنر Stephen Lockner وماتياس غرونيفالد Grünewald * .

(صورة ٢٨١)

إحْياءُ الطِّرازِ القُوطيّ Gothic revival

renaissance f. du gothique; renouveau m. gothique (arts)

طِرازٌ مِعْماري نشأ في إنجلْترا خِلالَ القرن الثَّامِنَ عَشَرَ وظلَّ مُسْتَخْدَمًا في تَشْييدِ الكَنائس حَتَّى القَرْن العشْرينَ . وكان ردَّ فِعْلٍ لِطِراز پالاديو والطُّرُز الكلاسيكيَّة السَّائدة التي بَدأ المَناخُ المُتديِّنُ في مُسْتَهَلِّ القرن التَّاسِعَ عَشَرَ يَنْظُر إلَيْها بوَصْفِها طُرُزًا وَثنيَّةً غيْرَ مُناسِبة للعِمارة الكَنَسيَّة . ومن ثَمَّ عَكَفَ مُصَمِّمو الكَنائس على إحياءِ مُخْتَلِف طُرُز العَصْر الوُسْطى القوطيَّة سَواءٌ الأوربيَّة أو

وفي مَجال الأدب ماليث النعارُضُ أن اتضحَ بين اللاتينيَّة واللغاتِ الأوربيَّة المحليَّة ، كما ظهر النَّعارُضُ المتصاعِدُ بين أساليب الموسيقى الدِّينيَّة والدُّنيويَّة ، واحتدم الجَدَلُ في المُنافسات الأكاديميَّة التي لا طائلَ تحتَها حولَ الطَّبيعة التي يَزْعُمونَها لِموسيقى الأجرام والتّراتيلِ الكَنَسيَّة التي تُرتِّلُها جَوْقاتُ الإنشادِ في الكنائس ، وكذلك حَوْلَ الدِّراسة المجرَّدة لعِلْم السَّمْعيَّات acoustics * النَّظريّ بالجامعات والفَنّ العَمَليّ لتأليف الموسيقى .

لَقَدْ حقَّقَ الطِّرازُ القوطِيُّ — في الحقّ — معجزةً في التَّأليف بينَ هٰذه المفارَقاتِ جميعها . فقدَ وَلَّدَتْ مِثْلُ هذه الازدواجاتِ الحاجةَ إلى نَوْعٍ من التَّسْوية المؤقَّتة ، وهو مايدُلُّ على ماكانت تتمتَّعُ به هذه الفترةُ من حَيَويَّةٍ خلَّاقة وبراعة فِكْريَّة . وجاءت هذه التَّسويةُ على يَدِ المَذْهَبِ السُّكولائيّ الذي تبلور في شَكْلِ المَلكيَّة القوطيَّة Gothic monarchy والجامعة ودائرةَ المَعارِفَ والموسوعة الجامعة Summa والكاتدرائيَّة إلى غَيْرِ ذلك . فلا يَغيبُ عن البال أن الواجهة الغربيَّة لكاتدرائيَّة شارتر Chartre قد أعلنت بِصَراحةٍ عن طَريق تمثيلاتها للفُنُون والعُلوم أنّ عَصْرَ الإيمان المُطْلَق قد ولَّى وبدأ الدَّاخلون إلى بوَّاباتها يُدْركون أن ليس بالإيمان وحده يسعى الإنسانَ إلى الخَلاص ، إذ لم يعُدْ من الآن إلى ما بعد ثَمَّةَ مَعْدًى عن تَبْرير الإيمان عن طريق العقل بواسطة فُروع الفُنون السَّبْعة . فكان حَتْمًا أن تُصْبحَ العمارةُ نَوْعا من المنطق بجسَّده الحَجَر ، وأن يغدوَ النَّحْتُ والزُّجاجُ المُعَشَّق المُلَوَّن دائرةَ مَعارف في شُمولها ، وأن تصير الموسيقى شَكْلًا من أشكال « الرِّياضيات المَسْموعة » . كان لا مفرّ من تفسير كافَّة التجارب بطريقة عقلانيَّة على عَكْسِ أُسْلوب العَصْر السَّالف القائم على الحَدْس والوِجْدان ، فالله بالنِّسبة للفلاسفة السُّكولائيِّين هو كينونة عقلانيَّة وخالقٌ لكَوْنٍ يَنْبني على أساس العلَّة والسَّبب . ومن هنا كان إدراك الكون لايتحقَّق بغير استخدام الإنسان لملَكاته الذِّهنيَّة وصارت قيمةُ الحقيقة الفَلْسفيَّة أو الفَنِّيَّة مَرْهونةً بِمَدى ارتباطها مَنْطقيًّا بهذا النِّظام العَقْلانيّ .

وكان لِظُهورِ المَلكيَّة في فَرَنْسا وماصاحبها بعدُ في الكنيسة ما نادتْ به من تقسيم البَشر إلى أخْيارٍ وأشْرار . وحينَ كان الصِّراعُ بينَ طبقة الأرستقراطيِّين مُلَّاكِ الأراضي وسُكَّانِ المُدنِ المُنافِسينَ لهم . كانْ ثَمَّةَ صِراعٌ مثلُهُ بينَ الأدْيرةِ . وسُلطانِ رجالِ الدِّين العِلْمانيِّين في المُدن . وكذلكَ اشتدَّ أوارُ المنافسة بينَ رئيس الدير والأسْقُفَ وبين الأمير الإقطاعيّ وَسُكَّان المُدُنِ ، وبين رِجالِ الدِّين والعلمانيِّين . وكان ثَمَّةَ تناقضٌ فادحٌ في حياة الأفراد بين ضِعةَ الأكواخ التي يعيش فيها مُعْظمُ النَّاسِ وعَظَمةِ قلاعِ الأمراء وقصور رُؤساء الأديرة والأساقفة ، وكذلك بين ما يُعانونهُ في الحياةِ الدُّنيا وما يُمنُّونهم به من سَكينةٍ وسَلامٍ وراحةٍ واطْمِئْنانٍ في الحياةِ الآخرة . كذلك كانت الفنون يمزِّقها التَّناقض الوِجْدانيُّ بين التَّعبير عن آمال الإنسانَ في هذه الدُّنيا والآخرة ، حتَّى وَجد الفَنَّان نَفْسَهُ موزَّعًا بين موقِفٍ تتلاشى فيه شخصيَّته في خِدْمة الرَّبّ ، وبينَ المنافَسة العَمَليَّة مع زُملائه سَعْيًا وراءَ اعتراف عالَمِه المعاصِر به . وعلى النَّقيض من توحُّد الرِّعاية الفَنِّيَّة خِلالَ العَهْد الرُّومانسكيّ الأرِسْتقراطيّ ، توزَّعت الرِّعاية الفَنِّيَّة بين الفئات الاجتماعيَّة بالمدينة حتى وقفت الطَّبَقةُ الأرستقراطيَّةُ ورجالُ الدِّين في جانب والطَّبقةُ البورجوازيَّةُ في جانبٍ آخر .

ففي مَجال العِمارة سواءٌ أكانَ الأمر يتعلَّق بداخل الكاتدرائيَّة القوطيَّة Gothic * cathedral أوخارجها نَلْمس إدْراكًا جَديدًا كل الجدَّة للتعارُض بين الكُتَل والفَراغات ، والتَّلاعبِ بين جُهودِ الرَّفْع في اتِّجاهٍ وَجُهود المُقاوَمة في الاتِّجاه المُضادّ ، وبينَ مبدإ الجَذْبِ والتَّنافُر الذي يبعثُ الحياةَ في كُتَل الأحجار الجامِدة .

وفي مجال النحت نشهد الصراع بين ماهو عام وماهو خاص ، وهو مايتجلَّى بوضوح في منحوتاتَ الأفراد التي تتعرف على ملامحها الشخصية فردًا فردًا ، كما يتجلَّى في منحوتات أخرى تقتضي التحوير فيها وَفْقَ القواعد الإيقونوغرافية بحيث تبدو مغايرة للصفة الفردية وحاملة صفة لاشخصية ، كما هي الحال في المنحوتات التي تمثِّل الأنبياء والقدِّيسين والتي تسمو عن السمات البشرية .

الطِّرازُ القُوطِيّ(القَرْنان ١٢ و١٣) **Gothic style**
style m. gothique (arts)

وقع خِلالَ القرن الفاصل بينَ افتتاح كنيسةَ الدَّير الرُّومانِسْكيَّة العُظمى في كلوني (انظر monastic Romanesque style) والبدءِ في تَشْييد كاتدرائيَّة شارتر تحوُّلٌ هائِلٌ في النُّظم الاجتماعيَّةِ والسِّياسيَّةِ وأساليبِ الفِكرِ بل والأساليب الفَنِّية انتهى بظُهورِ فِئتينِ متباينتَيْن : إحداهما تَضِجُّ بالصِّراعات العنيفة التي كان يَجِدُّ من غُلوائها كهنوت العصور الوسطى الجبَّار ، وتعلو في المجموعةِ الأُخرى الأصواتُ الجديدةُ الغاضِبةُ المطالِبةُ بمن يستمعُ إليها . وقد سَرى تَحْتَ هذه المَظاهر المتنوِّعة للفكرِ القوطيّ تيَّارٌ خفيٌّ بلغَ شأْوًا من النَّجاح في محاوَلة التَّوفيق بين هذه التَّناقُضات عن طريق تطْبيق أفكار التَّركيبِ المدرسي [السُّكولائيّ] scholastic * العَقْلانيّ ، غير أنه لم يَلْبَثْ أن تخلَّل في القرن الرَّابعَ عَشَرَ فعادت الخِلافاتُ لتبلُغ حدًّا عصيًّا على التَّوفيق أدَّى أحيانًا إلى شَنِّ الحُروبِ وأحيانًا أخرى إلى الانشقاق على الكَنيسة ، وبصفةٍ عامَّةٍ إلى نموّ التَّوتراتِ الفلسفيَّةِ والفَنِّيةِ .

واتَّسع الخلافُ المُزمِن من النَّاحيةِ السِّياسيَّة بين الكنيسة والدَّولة ، والذي تمثَّل أثناءَ العَصْرِ الرومانِسْكيّ في الصِّراعاتِ التي لم تنتهِ بين البابوات وأباطِرةِ الدَّولةِ الرُّومانيَّة المُقدسة ليتمثَّل الصِّراع بين السُّلطات الكهنوتيَّة والقُوى الصَّاعِدة لعددٍ من المَمالِك الأوربيَّةِ الشماليَّةِ وبصفةٍ خاصَّةٍ فَرَنْسا وإنجلترا ، فَضْلًا عن أن هذه الحِقْبة قد شهدَت بداية الانفصام بين الدولة التقليديَّة للكنيسة وبين الإمبراطوريةِ الرومانيَّة المقدَّسة وَظُهور الوَعْي القوميّ الذي أفسح المجال لقرون عديدة من المُنافسة على السَّيْطرة على أوربَّا بين الجنوب والشَّمال .

فلقدِ اقتضى نِظامُ الأديرةِ والإقطاعِ الرَّومانسكيُّ Romanesque تقسيمَ المُجْتَمع إلى وَحَداتٍ منفرِّقةٍ تضمُّ كلُّ وحدةٍ ديرًا وحصنًا . وكانَ لهذا أثرُهُ في كَبْح جماحِ التَّمرُّدِ بصورةٍ ملحوظة . وبنموّ سُكَّانِ المُدنِ لم يكنْ ثَمَّةَ مفرٌّ من الجَمْعِ بَيْنَ العنصرَيْن المتبايِنَيْن كي يعيشا مشتركَيْنِ معًا في تلك الوَحْداتِ . فنجمتْ عن هٰذا خلافاتٌ أشدُّ ما تكونُ حِدَّةً . ولم

كارنافاليه Hotel Carnavalet بباريس بلوحاتِ النَّقْش البارز ، كما شَيَّد جوسن الكارياتيد Tribune des caryatides باللّوفر ، وكذا نافورةَ الأبرياء La Fontaine des innocents وتماثيل ديانا مُتكئةً على زَعْل (اللوفر) . (صورة ٢٧٧)

Goya, Y Lucientes, Francisco José de (arts) غويا (١٧٤٦ — ١٨٢٨)

مُصَوِّرٌ إسْبانِيٌّ من عَباقرةِ الفَنِّ الأوربِيّ ، ظَفِرَ بتَكْليفٍ هامٍّ سنة ١٧٧٥ لِتَصْميمِ مَجْموعةٍ مِنَ النُّسْجياتِ المرسَّمةِ بلغت أرْبعينَ لَوْحةً ضَخمةً فَوْقَ القُماشِ ، مُسَجِّلةً مَشاهدَ مُنوَّعةً من الحَياةِ الإسبانيَّة في أُسلوبٍ زُخرفيٍّ يَنْتمي إلى أُسلوب الرُّوكوكو وبِصفةٍ خاصَّةٍ إلى تييبولو Tiepolo * ، وإن كان بعضُها مِثْل « الفُصول الأربعة » إسبانيًّا خالِصًا في نَمَطِهِ وَمناظِرِهِ الطَّبيعيَّة مع بَراعةٍ مَلْحوظةٍ في التَّنفيذ . وعَكَفَ غويا عدَّة سَنَواتٍ للانتهاء من هذهِ التَّصميماتِ وإن أنجزَ في الوَقْتِ نَفْسِهِ بَعْضَ الصُّورِ الجداريَّة للكنائس . وقد استأنس الموسيقيُّ الإسبانيُّ غرانادوس Granados * بأعمال غُويا المُصَوِّرةِ في موسيقاه الَّتي صَنَّفَها في مَجْموعتَيْنِ من مَقْطوعات البيانو وسمَّاها غويسْكاس Goyescas * .

ومع عام ١٧٨٦ أصبحَ غويا مُصَوِّرًا ببلاط شارل الثالث وغَدا مُصوِّرَهُ الأوَّل في عام ١٧٩٩ وبات فنَّانًا ذائعَ الشُّهرةِ ، ثُمَّ وجد رِعايةً كَريمةً من شارل الرَّابع ومن دُوقة ألبا . غَيْرَ أنَّ إصابتهُ بالصَّمم عام ١٧٩٢ إثْر مَرَضٍ خطيرٍ ، وَقبولَهُ العَمَلَ في بَلاطِ جوزيف بونابرت الغاصبِ بَعْدَ اضْطِرارِ الملك فرديناند إلى مُغادرةِ العاصمةِ خِلالَ الحُروبِ النَّابوليونيَّة لم يُتِحْ له أن يجِدَ في بلاطِ فرديناند بعد عَوْدتِهِ إلى عَرْشِهِ ما يشجِّعه على البقاءِ ، فطلب الإذْنَ بالرَّحيل إلى فَرَنْسا عامَ ١٨٢٤ حَيْثُ قضى السَّنواتِ الباقيةَ من حَياتهِ في بوردو .

وقد اتَّسمت حَياةُ غويا وأعمالُه بالتَّناقضِ والتَّعقيد ، فمع أنه كان يتَّخذُ سَمتَ الثوريِّ النَّاقدِ للمؤسَّسات القائمةِ وَالكارهِ للحُروب والوطنيِّ المتطرِّف ، فقد كانت تَستهويه حَياةُ البلاطِ ، كما كان مُتحرِّرًا من كُلِّ انتماءٍ شأنَ العَديدِ من الفنَّانينَ . وبينَما تَتجلَّى حماسته

الرَّأسيَّة التي لا حصْرَ لها والصَّاعِدة إلى الأبراج ذات القِمم المُسْتدقَّة ثم تمتدُّ بنظَرِنها إلى السَّماء . ومن الدَّاخل كانت نفس التَّجْربة تتكرَّر ، فتتصاعد الخُطوط الرَّأسيَّة نَحْوَ مُسْتوى النَّوافذ ، ثُمَّ من خِلالِ ألواح الزُّجاج المعشّق صَوْبَ الفراغ من ورائها . وهي بذلك على النقيض من كنيسة الدير الرومانسكية التي كانت تعتمد على استبعاد العالَم الخارجيِّ ، فقد حاولت الكاتدرائيَّة القوطيَّة خلْقَ وَحْدةٍ معماريَّة بين العالَم الخارجي والداخليِّ ، وكانت الدعائم والأكتاف الساندة كما نُرى من الخارج تعبِّر عن قوى رفس الأقْباء الداخليَّة والقوى التي تعادلها . كما تكرَّرت الزخارف المنحوتة بالخارج في إيقونوغرافيَّة الزجاج المعشق الملوَّن في الداخل ، وهكذا لعب الزجاج الملوَّن دوره كوسيطٍ يجعل الضَّوْءَ الخارجيَّ حقيقةً داخليَّة ملموسةً مسيطرةً . ووَجدت اللُّغات الأوربيَّة المتعدِّدة ولهجاتُها مَكانًا لها في الأدب العلماني ، غير أن اللُّغة اللاتينيَّة ظلَّتْ هي اللُّغة الدَّوليَّة للدراسة سواءٌ في الكنائس أم الجامِعات . وفي الموسيقى والغناء كذلك التقت اللُّغات اللاتينيَّة والقوميَّة الدَّارجة وامتزجت ، وكانت الموسيقى القوطيَّة تمثِّل تكامُلًا بين النَّظريَّة وَالتَّطبيق يؤدِّيان وَظيفتَيْهما على قدَمِ المُساواة .

gouache *gouache f.* (arts) الغُواش ، الجُواش ، الألوانُ الصَّمْغيَّة

مَعْجونٌ صِبْغيٌّ تَدْخُل في تكْوينهِ مادَّةٌ مُتينةٌ كالصَّمْغِ أو العَسَلِ ، وَيكونُ عادةً من لَوْنٍ مُعْتِمٍ opaque * غَيْرِ شَفَّافٍ يُمكنُ تخفيفُ قَوامِهِ بالماءِ . وَيُستخدَمُ أسْلوبُ التَّصْويرِ بالجواش في الأعمالِ الَّتي إلى زَوالٍ مِثْل الإعْلانات وَاللَّافتاتِ ، لأنَّهُ سَريعُ التَّأثُّرِ باللَّمسِ وَالبيئةِ ، وإذا أُريدَ حِفظُهُ من هذهِ المُؤثِّرات غُطِّيَ بِلَوْحٍ من الزُّجاجِ . وَالفَرْقُ بَيْنَ الجواشِ وَالأصْباغِ المائيَّة watercolours * أنَّ الأخيرةَ شَفَّافةٌ لاقوامَ لَها . وكانت المُنَمْنماتُ في كُتُبِ « الساعات » Book of Hours * خِلالَ العُصورِ الوُسْطى تُرسَمُ بالجُواش . (انظر tempera)

Goujon, Jean (arts) غوجون ، جان (١٥١٠ — ١٥٦٩)

مَثَّالٌ وَمِعْماريٌّ فَرَنسيٌّ قام بزخرفةِ قصْر

من تركيزٍ في سُلْطةِ الدَّوْلة أثره في محاولة التَّغلُّب على خلافات الإقطاع ومايلازمه من إقليميَّةٍ لا مَفَرَّ منها ، ولعقْد ميثاق الحقوق السياسية بين الملك والنُّبلاء وبَيْنَ النُّبلاء والعامَّة في « الماجناكارتا » Magna Charta بإنجلترا أساسًا لحكومة ديمقراطيَّة ، كما توطَّدت في فرنسا علاقة عَمليَّةٌ بين المَلِك والطبقة الوسطى الحضريَّة تكاد تَبْلغُ نَفْسَ الهَدَف . ووجد لويس التَّاسع سَبيلًا إلى المُحافظة على العَلاقات الوُدِّيَّة مع البابويَّة حتى إنه تلقَّى وغدًا من البابا بِمَنْح اسمه لقبَ قديسٍ بعد وفاتِه .

وكانت الحُروبُ الصَّليبيَّة وَسيلةً فعَّالةً للتَّوحيد بين الكثير من الفِرَق الأوربيَّة المتصارعة ضدَّ عدوٍّ مشتَرَكٍ واحِدٍ . كذلك كانت قواعدُ الفُروسيَّة مُحاولةً حاسمةً للتوفيق بين الحُبِّ العُذْريِّ الرَّفيع courtly love المثالي وبين إشباع الحواسِّ ، وكذا إنشاء قواعد للسُّلوك بين القويِّ والضَّعيف ، وبين الأمير والفلَّاح ، وبين المضطهِد والمضطهَد .

وأُنشِئت الجامعة مُؤسَّسةً تَجمعُ كافَّةَ فُروعِ المَعْرفة والدِّراسات وتَضمُّ الشَّخصيَّات التي كرست حياتها للجدَل الفِكْريِّ ولاحتواء كافَّة الأنشطة الفِكْريَّة المتنوِّعة في إطارٍ عام واحدٍ . واهتمَّت النَّزعة السُّكولائيَّة بصِفةٍ خاصَّةٍ بتطوير المَنْهج الجدلي كَوَسيلةٍ فكريَّة موحَّدة الهَدف منها إيجاد الحُلول للمسائل العَقْلانيَّة . وكان تكوين النِّقابات في المُدُن هو الرَّدَّ على مطالِب التَّوحيد القياسيِّ للمهاراتِ وَضمانَ وَحْدة نوعيَّة عن طريق التَّدريب على الصنعة الحِرَفيَّة والاختبارات المِهْنيَّة . كما كان توحيد طرق إنشاء الأقْباء vaulting * ونظام الأكْتاف الطَّائرة السَّاندة flying buttresses * القوطية هو رَدَّ المعماريِّ القوطيِّ على مرحلة التَّجْريب الرُّومانسكيَّة . وكان ثَمَّة مَجالٌ يَسْمَحُ بالتَّغاير المصاحِب للصفة الحضَريَّة في إيقونوغرافيَّة الكاتدرائيَّة الواحدة ، وفي اختلاف الكاتدرائيات في المُدُن التي تميَّزت كلٌّ منها بصفات خاصَّةٍ بها . وسَواءٌ من الدَّاخل أو من الخارج كانت العمارة القوطيَّة تحاوِل دائمًا الرَّبطَ بين المَبْنى والفراغ المُحيط به ، فكانت العين إذا ما تطلَّعت إلى السَّطح الخارجيِّ للكاتدرائيَّة تُلاحق الخُطوط

السَّديدةُ للحَياةِ في صُوَرِه للأطْفال الإسبانيّة والمواكب الدّينيّة ومُصارعةِ الثّيران ، تتكشّفُ مَرارتُه إزاءَ قَسْوةِ الحياةِ وضيقِهِ بها في تَحْليله النّقْديّ للسُّلوكِ الإنسانيّ الّذي يَبْدو بِوضوحٍ في صُوَرِهِ المُثيرةِ للأسى والشَّجَن لنُزلاءِ مَصَحّات الأمْراضِ العَقْلية وزِنْزاناتِ السُّجونِ وَمشاهِد تَنفيذِ أحْكامِ الإعْدامِ .

وتتجلّى رُوحهُ الثائرةُ في مَجْموعةِ لَوْحاته الشّهيرة المَطْبوعة بتِقنيةِ الحَفْرِ بالإبرةِ etching * أو الطّباعة ذاتِ التّدرُّجاتِ الظّلّيّة aquatint * والمُسمّاة « نزوات » Caprices والمَنْشورة عام ١٧٩٧ بما تتضمّنهُ من هُجومٍ صَريحٍ على فسادِ البلاطِ ورِجال الدّين ، ثُمّ مَجْموعة « الأمْثال » Proverbs ، ومَجْموعة صُوَرِ « شرودُ الهوس » Extravagances ١٨١٩ بما تضمّنه من سُخْريةٍ لاذِعةٍ من الحُمْقِ الإنسانيّ ، على حين كانت مَجْموعةُ « كوارث الحرب » (١٨٠٨ — ١٨٢٠) إدانةً مُباشِرةً للقَسْوةِ البالغةِ واسْتِنْكارًا للبَطْشِ العاتي والمآسي الرّهيبة الّتي وَقعَتْ أثناء الغَزْوِ الفَرَنْسيّ ، وكان لها ما يُقابِلُها في لَوْحاتِهِ اللاّحِقةِ ، فلقد أفرخت الحَرْبُ تُحْفَتَهُ المُروِّعة « فَصيلة الإعْدامِ رَمْيًا بالرّصاص » ٣ مايو ١٨٠٨ (متحف برادو بمدريد) الّتي حفزت مانيه Manet * هو الآخر إلى تَصْويرِ لَوْحتِهِ الشّهيرة « إعدام الإمبراطور مكسيمليان » .

وكانت اللّوحاتُ المُصَوَّرةُ في « فيلا غويا » الّتي عاش فيها ودَعاها « دار الأصمّ » La Quinta del sordo تستَحْضِرُ إلى خيالِهِ رُؤى مُخيفةً غَريبةً وَمُثيرةً ، ومن أمْثالِ هذه اللّوحاتِ صُورة « ساتورن » Saturn وصُورة « ندوة السّاحرات المَوْسميّة » و « الحجُّ إلى مَزارِ سان إيزودورو » . ويبدو أن صَمَمَهُ قد رَفعَ من دَرجةِ حساسيّته الّتي يَقيسُ بها قُبْحَ الوُجوهِ البشريّةِ وَجَهامَتَها .

ولاتبْلغُ صُوَرُ غويا الدّينيّة المرتبةَ الّتي وصلت إليها صُوَرُه الأخرى ، كما أن لَوْحاتِهِ الجداريّةَ بكنيسة سانت أنطونيو ديلا فلوريدا بمدريد دُنيويّةُ الطابع لاتليقُ بالمكان الّذي تَشْغَلُهُ ، غيرَ أنّه كثيرًا ماكان يُفاجئُ مُحِبّي فنّه بنَزَوات عَبْقريّته غَيْرِ المتوقّعةِ ، مِثْلما فعلَ حينَ أبْدَعَ لَوْحته « الماخا العاريةُ » (مُتحَف برادو) ، وكما فعلَ حينَ أنْجَزَ في أُخْرياتِ أيّامه لَوْحَتهُ المَشْحونة بالانفعالاتِ الرُّوحانيّة « القدّيس خوزيه أثناء التّناول » Communion of San José (مُتحَف بايون Bayonne) .

ومن النّاحية التّقنيّة أحرزَ غويا نَتائجَ ذاتَ أثَرٍ باهِرٍ في اسْتخدامِ الطلاءِ الرَّقيقِ فَوْقَ أرْضيّةٍ بلَوْنِ التُّربةِ الحَمْراء ، وعلى الرَّغْمِ من تأثُّرِهِ الشّديدِ برمبرانت — إذْ كانَ دائمَ القَوْلِ إنّ دَليلَهُ هو رمبرانت وفيلاسكيز والطّبيعةُ — فقد تحوّلَ في أواخرِ أيّامه إلى الاكْتفاءِ بدَرجاتِ اللّوْنِ الفَرْدِ الدّاكنِ monochrome * .

(الصورتان ٢٧٥ ، ٢٨٢)

الغُويات ، الغُويسْكاس Goyescas (Sp.)
(Goya-esque works) (mus.)

١ . مَجْموعتانِ من المَقْطوعاتِ الموسيقيّة للبيانو تحتوي كلٌّ منهما على سَبْعة أجْزاء للمؤلّف الموسيقيّ الإسبانيّ غرانادوس Granados * استوْحاها من بَعْضِ لَوْحات الفنّان غويا Goya * فنّان إسبانيا العظيم ، وقد عُزِفت لأوّلِ مرّة عام ١٩١٤ . ومن أجْمل هذه المَقْطوعات تَصْويره الموسيقيُّ لِلَوْحة بعُنوان « الأفْعى والعُصْفور » . والأفعى تَرمزُ إلى دُوقةٍ اشتهرت بمغامَراتها العديدة ، والعصْفور هو قَريبتُها التي تُلْقي عليه شِباكها . وكان غويا قد رَسم لهذه الدُّوقة لَوْحتين أصبحتا من أشْهر لوحاته . وقد أطلقَ غرانادوس عُنوان « الغويات » على هاتين السِّلْسِلتين نِسْبةً إلى المُصوِّر العظيم وتَقْديرًا له .

٢ . أوبرا لنَفْسِ المُؤلّف تَحْمِلُ نفْسَ العُنوان عُرِضتْ بنيويورك لأوّلِ مَرّةٍ عام ١٩١٦ ، بُنِيَ جانبٌ كبيرٌ مِنْها على مَجْموعتي البيانو السابقتَيْن ، وتقوم حبكتها على قصة غرام وانتقام في إطار فنّيٍّ يُوحي أيضًا بأعمال الفنّان غويا المُصَوَّرة .

غوتزولي ، بينوتزو Gozzoli, Benozzo
(arts) (١٤٢٠-١٤٩٧)

مصوِّر فلورنسيّ تَكْمُن جاذبيّته لا في مَجال الفنِّ البَحْت وإنّما في مَجال الصُّور الإيضاحيّة للحياة اليَوْميّة ، وكان يتمتّع بمَوْهبة تِلْقائيّة نادرة على الإنجاز والإبداع مَصْحوبة بإشراقة وحيويّة مُثيرة في سَرْد القَصَص مصوَّرة ، وإن ذوتْ هذه الموهبة بمرور الزمن . وتحمل أعماله المبكّرة سِحْرًا لايُقاوَم كاد يَلحق به أستاذه فرا أنجيليكو Fra Angelico * لولا تشبّثه بقيم الحَياة الدُّنيا وهَجْره ماهو للآخرة . وأشْهر أعماله سِلْسلةُ صُوَرِه الجدارِيَّة التي تكسو جُدرانًا ثلاثة من مصلّى قصْر مدبتشي بفلورنسا ، وهي وإن كانت في الظّاهر تدورُ حَوْلَ رِحْلة المَجوس من الشرق إلى بيت لحم ، فقد كان مَضْمونُها على وَجْه اليَقين دينيًا بالاسم فقط . ومَهْما بلغ إعجابُنا وافتتانُنا بهذه الصُّور الجداريّة فلا مَناص من الاعتراف بأن غوتزولي في جَوْهَره مُزخرِف مُنمّق أكثر منه مُصوِّرًا مُبْدِعًا ، فقد حشد في لَوْحاته الثّياب المزركشة والخيل المُطهّمة والفهود المُستأنسة والطّيور الغريبة والأشجار الباسقة والبغال بأحمالها والجمال بأثقالها وكلاب الصّيد في عَدْوها . فلاغَرْوَ أن شدّت هذه اللّوحات الثّلاث الشّبيهة بالنّسْجيّات المُرسّمة بما تضمّ من ألوان زاهية ومانطوي عليه من مَعْلوماتٍ تاريخيّة وأخبار ونَوادِر جُمْهور الفلورنسيّين المولع بمواكب النّصْر والمِهْرجانات . (صورة ٢٧٩)

التّدرُّج gradation
dégradation f.; gradation f. (arts)

هو أن يَبْدأ الظّلّ أو اللّوْنُ قَويًّا ثُمّ يأخذ في الضَّعْف تَدْريجيًّا أو العَكْس .

نُقوشٌ جِدارِيَة graffito
(pl. graffiti) m. (It.) (arts)

١ . نُقوشٌ عَجِلةٌ مَحْفورة على الجُدران .

٢ . تِقنِيَة لِزَخْرفةِ الأسْطُح الجصّيّة تُغشّى منها طَبَقة الملاط الجاف بطَبَقةٍ أخرى من الملاطِ المُلوّن تُحْفَر عليها الزّخارف والنّقوش وهي لاتزالُ نَديّةً مع استغلالِ لَوْنِ طَبقةِ الملاطِ التَّحْتيّة المبايِن .

غرانادوس Granados, Y Campiña Enrique (mus.) (١٨٦٧ — ١٩١٦)

مُؤلّف موسيقيّ إسبانيّ وعازِفُ بيانو وقائدُ أوركسترا . اشْتهرَ بِرَقَصاتِه الإسبانيّة لآلة البيانو وبِسِلْسِلَتِهِ مِنْ مَقْطوعات البيانو الّتي قام فيها بتَسْجيلِ الصُّورِ الّتي رَسمها مُصَوِّر إسبانيا العظيم غويا Goya * ومن

graver (arts) see: **burin**

great concerto (mus.) see: **concerto grosso**

Greco, El (Domenikos Theotokopulos) (arts) **إلغريكو (١٥٤١ ــ ١٦١٤ أو ١٦٢٥)**

مُصَوِّرٌ كريتي الأَصْلِ شَقَّ طَرِيقَهُ إلى أُورُبَّا عَنْ طَرِيقِ مَدِينة البُنْدُقِيَّة حَيْثُ انْبَهَر بتتسيانو وَأَلْوانِهِ مُؤْثِرًا إيَّاهُ على تنتوريتو ، واستَعار منهما معًا عددًا من حِيلِ الأُسْلوبِ التَّكَلُّفِيِّ في بَعْضِ أَعْمالِهِ . كما شَدَّ البُعْدُ عن الواقعيَّة إلغريكو مِثْلَما شَدَّتْهُ أيقونات مُواطِنيه الكريتيِّين بأكثر مما اجْتَذَبَتْه غَزارةُ لَوْحاتِ فيرونيزي .

وكان إلغريكو أَوَّلَ مُصَوِّرٍ أوربيٍّ يَطْرَحُ المبادئَ الكلاسيكيَّة التَّقليدية في عَصْرِ النَّهْضةِ مُؤْمِنًا بما للسَّطْحِ من شَأْنٍ أَعْلى من شَأْنِ العُمْقِ وَبِأَسْبَقِيَّةِ اللَّوْنِ على الرَّسْمِ ، كما ترك لوسائله التَّصويريَّة العنانَ في نَقْلِ انْفِعالاتِهِ حَتَّى لو اقتضى الأَمْرُ تَحْويرَ شُخوصِهِ أو تَبْسيطَها . وقَدْ تركَ إلغريكو إيطاليا قاصِدًا إسبانيا حَيْثُ استقرَّ في طُلَيطِلة Toledo حتَّى لَحِقَتْه المَنِيَّة . وَأَهَمُّ الغَرائِبِ الَّتي بتميَّز بها فَنُّ إلغريكو هي اسْتِطالَةُ شُخوصِهِ ، وإلى جوار أَشْكالِهِ النَّمطية الخياليَّة المُبْتكرة عناصِرُ أُخْرَى كَرَشاقةِ الخُطوطِ وَأَناقَةِ الإيماءاتِ والحِدَّةِ الدّراميَّةِ الَّتي قَلَّما تَهْبِطُ إلى المُسْتَوى المَسْرَحِيِّ ، فلقد كان يُعَبِّرُ بِفَنِّهِ عَمَّا يُرْضي نَوازِعَهُ الكامِنَةَ من شَغَفٍ بالسُّخْرية والشَّكِّ في قِيَمِ الحَياةِ الخَيِّرةِ وَفَضائِلِها ، ثُمَّ هُناكَ « اللَّوْن » الَّذي حاوَلَ من خِلالِه تَحْرِيرَ رُوحِهِ من إسارِ القُيودِ الَّتي تُغَلِّلُها والَّذي ارتَفَعَ به إلى مَصافِّ عِظامِ الفَنَّانِينَ . ومن أَشْهَرِ أَعْمالِهِ « صُعودُ السَّيِّدةِ العَذْراء » (أكادِيمِيَّةُ الفُنُون بشيكاغو) و« نزع ثياب المسيح واقتسامها » The Espolio (كاتدرائيَّة توليدو) و « طَرْدُ المسيح للصيارفة من المَعْبَد » (ناشونال غـاليري بلنـدن) و « لاوكــوون » (الفاتيكان) و « آلامُ البُسْتان » (ناشونال غاليري بلندن) و « منظر لِطُلَيْطلَة » (مُتحف المتروبوليتان) .

(الصورتان ١٦٤ ، ١٦٥)

Greek archaic style *style m. archaïque grec* (arts) **أُسْلوبُ الفَنِّ العَتيقِ الإغْريقيِّ**

مع ذيوع الحَياة الحضَريَّة في قَلْبِ اليونان

L'Africaine التي لم تُعرض إلا بعد وفاته . وقد تَمَّاها برليوز Berlioz * من بَعْد ميربير في أوبراه « الطُّرْوادِيُّون » وكذا فِرْدي Verdi * في كُلٍّ من أوبرا « عايده » و « عُطيل » ، وفاغنر Wagner * في « رباعية الخاتم » وغَيْرِها .

grand pas (blt.) **المَشْهَدُ الرّاقِصُ المُتَكامِل**

رقصةٌ من راقصٍ وراقصةٍ يُشارِكُهما جَمْعٌ من الرّاقصين والرّاقصات .

grand style *style m. grandiose; beau m. idéal* (It.: **gusto grande**) (arts) **الأُسْلوبُ الجَليل**

اسْتُخْدِمَ هذا المُصْطَلَحُ في الماضي للدَّلالة على التَّفَوُّقِ المُتَناهي في التَّصْويرِ وَلاسِيَّما في أَوْجِ عَصْرِ النَّهْضة high Renaissance * بإيطاليا . وقد وَصَفَ الفَنَّانُ سير جُوشْوا رِينولدز Reynolds * « الأُسْلوب الجَليل » في مُحاضَراتِهِ بالأكاديمِيَّةِ المَلَكِيَّةِ بِأَنَّه : « يَتَجَلَّى في إبْداعِ الأَشْكالِ العامَّةِ للأَشْياءِ وَالأَشْخاصِ الَّتي يَكونُ من طَبيعتِها أنَّها تَقْتَرِبُ كَثيرًا من الكَمالِ ، كما يَتَجلى في مُحاوَلةِ تَصْحيحِ العُيوبِ العارِضَةِ في الطَّبيعة » والأسلوب الجليل في رَأْيِه يَسْمو على مظاهر الأفراد وخصائص الطبيعة ، وهو ما يعني تجاهله لكل ماهو محليّ من العادات والتَّقاليدِ وَالأَشكالِ والمَظاهِر ، كما يعني أيضا البَحْثَ عن القاعِدةِ العامَّةِ لا الاسْتِثْناء .

grand tour (blt.) **غران تُور**

حَرَكَةُ الرَّاقِص التي يَسْتَعْرِض فيها مَهارَته باللَّفِّ حَوْلَ نَفْسِهِ في مَكانٍ ثابتٍ .

graphic arts *arts graphiques* (Ger.: **Graphik**) (arts) **فَنُّ المَرْسوماتِ المَطْبوعة**

هو فَنُّ الرَّسْمِ فَوْقَ أَسْطُحٍ لاسْتِخْدامِها في طَبْعِ نُسَخٍ مُتعدِّدةٍ مُسْتَنْسَخة من الأَصْلِ الواحِدِ . ويتمُّ إعدادُ هذه اللَّوحاتِ المَرْسومةِ بالكَشْطِ بالإزميلِ على الخَشَبِ أو الرَّسْمِ بالقَلَمِ الشَّمْعِ على الحَجَرِ أو الخَرْبَشةِ بِسِنِّ الإبرةِ على المَعْدِنِ ، وَتَحْويلِ السَّطْحِ الخَشَبِيِّ أو المَعْدِنيِّ إلى مِساحاتٍ مُخْتَلِفةِ الغورِ وَالنُّتوءِ . وَيُمْكِنُ طَبْعُ هذه المَرْسوماتِ إمَّا بلَوْنٍ فَرْديٍّ monochrome * أو بِألوانٍ مُتَعَدِّدةٍ polychrome .

أَجْمَلُها تَصْويرُه الموسيقيُّ لِصورةٍ بِعُنْوان « الأفعى والعصفور » . ويَرْمِزُ بالأفْعى إلى دُوقةٍ إسبانيَّة اشْتُهِرَت بمُغامراتِها العديدةِ ، وَالعُصْفورُ هو فَرِيسَتُها الَّذي تُلْقي عليه شِباكَها . وكان غويا قد رَسَم لهذه الدُّوقة لَوْحَتَيْنِ أَصْبَحَتا من أَشْهَرِ لَوْحاتِهِ . وَيُطْلَقُ غرانادوس عُنوان « الغويات » Goyescas * (نِسْبَةً للمُصَوِّر غويا) على هـاتين السِّلْسِلَتَيْنِ . وقد استخدم مادَّةَ « الغويات » في كتابةِ أوبرا تَحْمِلُ نَفْسَ العُنوانِ عُرِضَتْ في نيويورك سنة ١٩١٦ . وقد لقي غرانادوس مَصْرَعَهُ وهو في طريقِ عَوْدَتِهِ من العَرْضِ الأَوَّل لأوبراه عندما أُصيبت سفينتُه في القَنالِ الإنْجليزيِّ بِطُوربيدٍ أَلمانيٍّ أَغْرَقَها .

grandiloquent (aesth.) see: **ugliness**

grand opera *grand opéra m.* (mus.) **الأوبرا الحافِلة ، الأوبرا الفَخْمة**

كَلِمةٌ غيرُ دَقيقةٍ تَعْني أَحيانًا أوبرا مُغَنَّاة كُلّها لايتخللها حِوارٌ كلاميٌّ ، كذلك يستخدمُها غيرُ المتخصِّصين للتَّمييز بين الأوبرا الجادَّةِ والأوبريت .

والأوبرا الحافلة امتداد للأوبرا العاديَّة غير ما جَدَّ فيها من مزيدٍ مِنَ الفَخامة وَنُزوعٍ إلى استخدام المَناظِر العَظيمةِ والحشود الحافِلة وإكْثارٍ من مَشاهِدِ الباليه واسْتِعراضٍ للأَصْوات تتميَّز فيه قُدرات المُغَنِّينَ ، كما تنطوي هذه الأوبرا الحافِلة على مجموعةٍ من الأوبرات العالميَّة ذاتِ الصفة شبه التَّاريخيَّة . وهذا اللَّون من الأوبرا يُعزى أول ما يُعزى إلى غلوك Gluck * وكيروبيني Cherubini وسبونتيني Spontini وروسِّيني Rossini (مثل أوبرا وليام تل William Tell) وجاك فرومنتال هاليفي Jacques Fromental Halévy (أوبرا اليهودية La Juive ١٨٣٥) ثم أوبرات جياكومو مـيربير Giacomo Meyerbeer ١٧٩١ ــ ١٨٦٤ التي تَجاوَزَت كُلَّ المَقاييسِ في ضَخامتها وَفَخامتها ، وظلت تَحْتَلُّ برامج الرصيد الأوبرالي منذ تقديمها لأَوَّلِ مَرَّةٍ حَتَّى مَطْلَع القرن العِشْرينَ ، مِثْلَ أوبرا « روبير الشَّيْطان » Robert le diable ١٨٣١ و « الهوغونوت » Les Huguenots ١٨٣٦ و « النَّبي » Le Prophète ١٨٤٩ و « الأفريقيَّة » ١٨٦٥

بين المُجتمعات الرِّيفيَّة في القرن ٧ ق.م ظهر أسلوبٌ جديدٌ خفَّف من جُمودِ القوالِب الهندسيَّة الشائعة وقتذاك سُمِّي الأسلوب العتيق archaic . وهو مزيجٌ من الأسلوب الحضريّ في الشَّرق بأيونيا والأسلوب الرِّيفيّ بقلب اليونان واكب نموُّ التِّجارة وإنشاء المُدن ، فظهرت أعمال النَّحت والعمارة العِملاقة ، وتحرَّر الفنُّ من سُكون النَّظرة الرِّيفيَّة الضيِّقة وانفتح على التيَّارات الحضاريَّة الأجنبيَّة ، إلا أنه احتفظ مع ذلك ببَعْض معالِم الأسلوب الهندسيّ geometric كمبْدإ المواجهة frontality * والتماثُل symmetry * والتَّكعيب وإبراز الجوانب الأربعة الرَّئيسيَّة ، وحمل في طيَّاته نواةَ مُحاكاة الطَّبيعة باتِّجاهه إلى التنوع داخل نِطاق مبادئه العامَّة ، وهو مايتجلَّى في رشاقة التَّماثيل الأنثويَّة الأيونيَّة ، واحتشاد التماثيل الدُّوريَّة بالحركة ، رغْمَ ما في هذه وتلك من بدائيَّة كان الفنُّ الأيوني يحاول التخلُّصَ منها بإضفاء المزيد من الجمال والرِّقة في الأداء .

ويتجلَّى هذا الأسلوبُ في روائع الأعمال الفنِّيَّة بقصور الطغاة tyrants * حيث نجد المرْأة هي الموْضوع المفضَّل ، وأجمل ماتكون في تماثيل النُّذور التي تصوِّر صبايا ساحراتٍ مُرْسَلات الشُّعور تعلوهنَّ ابتسامةٌ مشرقةٌ وتزينهن حُليٌّ براقة وقد اكتسيْنَ بأرْدية أنيقةٍ تنمُّ عن جمال الجسد و تُخفي عُرْيهن . وحتى تماثيل الرِّجال لم تعد تُنحتُ عاريةً ، باستثناء تماثيل الرِّياضيِّين التي لم تكن تمثِّل أفرادًا بعينهم بل أنماطًا لتخليد الفوز في المباريات والدِّعاية للرِّياضة وتشجيع الأجيال الصَّاعدة . ومع هذا لم يذهب خيال هذا العصْر إلى تسْجيل الصُّورةِ الشخْصيَّة portrait * رغْمَ اتجاهه الواضِح نحوَ النَّزعة الفرْديَّة .

ويمتدُّ العصْرُ العتيقُ من القرن ٧ إلى القرن ٥ ق.م ، وتقدِّم لنا أقدم أعمال النحت من الحجر والرُّخام التي ترجعُ إلى القرن ٧ ق . م نموذجَيْن بارزيْن : أولهما ما أُطلق عليه اسم كوروس kouros * أي الفتى الرياضيّ العاري وثانيهما للفتاة « كوري » kore * أو الفتاة المُدثَّرة التي ترتدي البيبلوس peplos * على الطَّريقة الدُّوريَّة ، وهو رداءٌ من الصوف على شكل مستطيل يُطوى حول الجسم ليثبَّت بمشبكين عند الكتفين ، أو الخيتون chiton * على الطريقة الأيونية ، وهو رداءٌ مُشابهٌ له تمامًا إلا أنه مصنوعٌ من الكتَّان ، أو الهيماتيون himation * وهو عباءة من الصوف على شكلِ مُستطيل يُلفُّ بها الجسْمُ .

ومالبث الفنُّ العتيقُ أن بدتْ عليه ملامحُ الاتِّجاه نحوَ الطَّبيعيَّة naturalism * بعد أن كانت تطغى عليه القسمات الإقليميَّة ، وباتت العنايةُ واضحةً بدراسة تشريح الجسد الإنسانيّ التي تجلَّت في أسلوب رسم العَيْن في تصاوير الأوعية والأواني ، وفي طريقة تسوية الرُّكبة وعضلات البطن في تماثيل الإنسان العاري . فبلغ تمثالُ الكوروس منذ نهاية القرن ٦ ق . م درجةً لابأسَ بها من الكمال ، كما طرأ هذا التطورُ السَّريع نفسهُ على تماثيل « الصبايا المُدثَّرات » Korai ، فتجلَّى اهتمام المثَّالين بتفاصيل الجسد الأنثويّ حتى بدأت تتكشَّفُ شيئًا فشيئا من وراء الرِّداء ، وبالمعالجة المِعْماريَّة لطيَّات الثِّياب وثناياها ، وبهذا قدَّمت هذه الحقبةُ تنوُّعات لاحصرَ لها تظلُّ روْعتُها المتجدِّدة تبهرُنا ، حيث نرى إلى جانب رشاقة الجسدِ المُلتفِّ بالثَّوب سِحْر الوجه الغامِض .

وينقسِمُ العصرُ العتيقُ إلى ثلاث حِقب : الأولى هي حِقبة العصْر العتيق الباكر ٦٦٠ ـــ ٥٨٠ ق. م. ومن الثَّابت أنَّ اليونانيِّين لم يعرفوا التَّماثيل والنُّقوش الحجريَّة الكبيرة القريبة من الحجم الطَّبيعيّ في وقتٍ سابق على مُنتصَف القرن ٧ ق . م . ومن الواضح أن الصِّلاتِ التي نشأت مع بلاد الشرق هي التي شجَّعت على ظهور التَّماثيل الحجريَّة الكبيرة في اليونان . ويقرِّرُ هيرودوت أنَّ الملِكَ المصريَّ بسماتيك ٦٦٠ ـــ ٦٠٩ ق.م قد منحَ اليونانيِّين من أهل أيونيا وكاريا مناطق شتى يقيمون بها على ضفافِ النِّيل ، وأنَّهم كانوا أوَّلَ من استوطن مصرَ من الأجانب لغةً وعنصرًا .

واتفاق هذا القوْل وغيره من أقوال الكتَّاب القُدماء مع الدَّلائل الأثريَّة المحْدودة يعزِّز الاحْتمال القائل بأنَّ عام ٦٥٠ ق . م أو الفترة القصيرة السَّابقة عليه هو بداية عصْر التَّماثيل الكبيرة في اليونان المتأثِّرة بإنجازات الشَّرق ، وإن لم يقلِّد اليونانيُّونَ تماثيلهم من الأحجار الصُّلبة المُلوَّنة لأن بلاد اليونان كانت غنيَّة بالرُّخام الأبيض ، غير أنهم استعاروا الوضعات والشكل العام من مصر فاتَّبعوا بعضًا من نماذجها في تكرار متتابع .

ولعلَّ أهمَّ هذه النماذج تمثالُ الفتى العاري kouros * الواقف في وضعة أماميَّة مُواجهة وقدمه اليسرى متقدِّمة قليلا ، وذراعاه ملتصقتان بجسده ومُنثنيتان عند مِرفقيه ، ويداهُ إمَّا على شكلِ قبضتين أو مبسوطتان على جسم التمثال . ويتجلَّى من هذا الشكل العامّ والكتفين العريضتين والخصر النحيل والردفين الضئيلين أنه النهج المصريُّ عينه ، غير أن ثمة اختلافًا جوهريًا ، فعلى حين يسند التماثيل المصريَّة عمودٌ من الخلف وتغطِّي أجسامها مآزرُ في معظم الأحيان ، ينتصب الكوروس اليوناني عاريًا دونَ عمودٍ يسنده .

ويحمل طراز هذه الحقبة العتيقة الباكرة لتمثال الشَّخص الجالس بدوره ذكرًا كان أم أنثى شبهًا صارمًا بنظيره المصريّ لأنه كان يُنجز في وضعة أماميَّة جامدة ، بقدمين متقاربتين وذراعين ممتدَّتين على حِجره ، وكفَّين متدليتين إحداهما مقبوضة أحيانا . وعادةً ماكان هذا النَّوع من التَّماثيل يكتسي بثوب خالٍ من الطيَّات ، مُقوَّس الذَّيل يكشف عن القدمين كما هي الحال في التماثيل الأشوريَّة .

وثمَّة نظائر فرعونيَّة لتمثال الشخص اليونانيّ الموسَّع الخطو وإن تباعدت ساقاه إحداهما عن الأخرى ومال الجزءُ العلوي من الجسد إلى الأمام . وقد استُخدِمت هذه الوضعة أساسًا فوقَ الأفاريز التي تمثِّل المعارك الحربيَّة على نحو ماكان عليه الحال في النقوش البارزة المصريَّة .

وحينما أراد اليونانيون التعبير عن شخصٍ يأتي بحركة سريعة كالعدْو أو القفز ابتكروا وضعةً شبه راكعة تقترب فيها إحدى الركبتين من الأرض أو تلتصق بها بينما تنثني الأخرى قليلا ويستدير الجزءُ الأعلى من الجذع صوبَ المُشاهد بينما تبدو الساقان في وضعٍ جانبيّ .

والحِقبة الثانية هي حِقبة العصر العتيق الأوسط ٥٨٠ ـــ ٥٣٥ ق . م . وعلى الرَّغم من أن اشتقاق النَّحت من مفهوم الكتلة المربَّعة الجوانب كان لا يزال واضحًا ، إلا أن تماثيل هذه الحقبة تثير لدى المشاهد مزيدًا من الإحساس بالجسد الإنسانيّ يفوقُ الإحساسَ

بتماثيل الحقْبة الباكرة ، فتتجلَّى جُمْلة من التَّفاصيل النَّحتيَّة المُجسَّمة ، وبدلًا من التَّعبير بالخُطوط النَّمطيَّة اتَّجه الفنَّان إلى التَّعبير بالكُتَل المتناسقة حيث تَربطُ العَلاقات المتداخلة ما بَيْنَ الكتِفين والصَّدْر والجانبَيْن أسفل الخصر والفَخِذَيْن والذِّراعَيْن ، وكذلك الحال بين عَضلات الذِّراعين والسَّاقَيْن ، بينما يُمثِّل الرَّأس — بكُتْلة الشَّعْر المَضْفورةِ المتموِّجة فَوْقَها — تَشْكيلًا مُؤثِّرًا بنَوْعٍ ما تَحْتَهُ .

وثمَّة العديدُ من تماثيل الذُّكور المُستقلَّة القائمة بِذاتِها التي لاتتقيَّد بوضْعة الكوروس مثل التِّمثال الشَّهير لحامِل العِجْل moscophore [calf bearer] بمُتْحَف الأكروبول .

والحِقْبة الثَّالثة هي حقْبة العَصْر العتيق اللَّاحِق ٥٤٠ — ٤٨٠ ف . م وخلالها وُفِّق الفنَّانونَ الإغريق بَعْدَ مثابرةٍ متَّصلة إلى أُسلوبِ التَّشكيل « الطَّبيعيِّ » ، فغدت وضْعات الجِسْم أقلَّ تَصلُّبًا ، وازداد فَهْمُهم لتشريح جِسْم الإنسان ، وأدَّى المزج بين الإحساس الزُّخرفيِّ المبكِّر والمذهب الطَّبيعيِّ الحديث إلى إضْفاء لَوْنٍ من العُذوبة والجَلال على مُنْجَزات هذه الحِقْبة ممَّا جعلها من أبْدَع ما قدَّمت اليونان من أعمال النَّحْت .

وقد استبدل المثالون بالأخاديد الثَّلاثة المُسْتَعرضة في عَضَلةِ البطن فوق السُّرَّة أخدودَيْن فَحَسْبُ ، على حين اندمج الأخدود الثالث [العلوي] في القَوْس شِبْهِ الدَّائريِّ للقَفَص الصَّدْريِّ مقتربين بذلك من الطَّبيعة البشريَّة ، كما بدأوا في تَشْكيل عضلات العُنُق على نَحْوٍ أكْمل ، وأظهروا قَسَمات الوَجْه أقرب ما تكون إلى الأصْلِ ، وأتْبعوا تفاصيلَ كثيرةً لم يُعنَوْا بها من قبْلُ مِثْل زَنَمة الأُذُن والتَّجْويف الدَّاخليِّ للعَيْن .

وفي نِهاية هذه الحِقْبة أي في أوائل القرْن ٥ ف . م بدأ بَصيصٌ من الحَرَكة يدِبُّ في أعْضاء التِّمثال . وعلى الرَّغم من أنَّ الكتِفَيْن ظلَّتا تتَّخذان شكلًا مُواجِهًا للأمام إلَّا أنَّ الجانبَيْن أسْفَل الخصْر لم يَعودا متماثلَيْن تمامًا ، فيظهر الجَنْب الذي يعلو السَّاق المتقدِّمة بارزًا إلى الأمام وأدْنى من ذلك الذي يعلو السَّاق المتراجعة التي لاشكَّ أنَّ الفنَّان قد فطِن إلى أنها هي التي تحمل ثِقْل الجسم . كذلك وَمَضت في الجزء العلوي من الجسم والرَّأس لَفتة بَسيطةً ، فكانت هذه السِّمات إيذانًا بانقراض وضعةِ المواجهة ذاتِ البناء المُتماثِل symmetrical التي ميَّزت الفنَّ القديم لآلاف السِّنين (تمثال صبيٍّ كريتوس بمُتْحَف أثينا القومي) .

ولم يقتصر التَّطوُّر على تماثيل الفتيان العُراة kouroi فَحَسْبُ بل ظَهر في كافَّة التَّماثيل التي شُكِّلت في مُختلف بلادِ اليونان ، ومن أبرزها تماثيل صبايا الأكروبول المدثَّرات korai بوقفاتها السَّاكنة دونَ تصلُّب ووجوهها المعبِّرة مما يُضْفي عليها طابَعًا ينبض بنبضِ الحياةِ ، كما يتجلَّى فيها التَّشكيل الزُّخرفيّ الذي طرأ مُؤخَّرًا على الثِّياب حيث يُباين اتِّجاه الطيَّات المثقلة بالعباءة اتِّجاه الثِّياب الرَّقيقة للرِّداء الذي يظهر من ورائها وإن كان كلاهما يتبع اتِّجاه حَرَكةِ التِّمثال ، بينما يُضفي الشَّعْر الطَّويل المُنسَدِل في خُصُلات مَضْفورةٍ أو المَضْموم في أعْلى الرَّأس والأكاليل والأقْراط والقلادات والأساور على التَّماثيل إحساسًا بالأناقة والجَلال ، كما تَعْكِس البَسَمات والعيون اللَّوزيَّة ماكان للصَّبايا الأثينيَّات حامِلات القُرْبان للرَّبَّة أثينا في مَوْكبهن الصَّاعِدِ إلى الأكروبول من فِتْنةٍ وَملاحَةٍ . ويحتشد مُتْحَف أثينا القومي والأكروبول بنماذجَ خلَّابة من هذه التَّماثيل .

وفي هذه الحِقْبة ظَهرت على وُجوهِ المنحوتاتِ لأوَّل مَرَّةٍ ابتسامةُ العَصْرِ العَتيق الشَّهيرة archaic smile * .

(الصور ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦)

الفنُّ الإغريقيّ **Greek art**

art m. grec (arts)

سجَّلت نِهاية القرن ٧ ف . م نَقْطَة تحوُّل هامَّةً في مَجال تَمْثيل الكائنات الحَيَّة في اليونان ، حين بدأ الفنُّ الزُّخرفيُّ — كرُسوم الأواني والحَفْر على الحجر والرُّخام والبرونز والعاج والتَّماثيل الصَّغيرة — يُفْسِح المَجالَ لصُوَرِ الشُّخوص البَشريَّة ، فضاق مَجالُ الزَّخارف التي لاتشْمَل صورَ البَشر أو التي تحْتل فيها هذه الصُّور مَرْتبة ثانويَّة .

وإلى هذا وقع حَدثٌ هامٌّ هو ظُهور «النَّحت الضَّخم» الذي اتَّجهت بَعْضُ محاولاته منذ بدايته نَحْوَ التَّماثيل الهائلة ونَحْوَ العِناية بالجسد الإنسانيِّ ، وخاصَّةً الجَسَد العاري مُتَّخِذًا منه مَوْضوعَهُ الأساسيَّ .

ومع بداية القرْن ٤ ف . م تحدَّد الطَّريق الذي قُدِّر للفنِّ الإغريقيِّ أن يَسْلكه ، وهو طريق النَّزعة الإنسانيَّة متأثِّرًا بمفهوم تَعدُّد الآلهة وخلْع الصِّفات البَشريَّة عليهم [نظريَّة التَّشبيه anthropomorphism] * ، ومن ثَمَّ كان على الفنَّان الإغريقيِّ الذي خالَ الإله على صُورة الإنسان أن يتعمَّق دراسة واقع الجنس البَشريِّ ، وأصبح من اليَسيرِ علينا اليوم أن نتتبَّع خُطُوات التطور المُتَّصلِ الحَلَقات منذ ظُهور الصُّور والتَّماثيل البدائيَّة الجامدة الشَّبيهة بالرُّموز الهَنْدسيَّة الشكل في العَصْر العتيق archaic حتى تكامل الفن التَّشكيليُّ الإغريقيُّ في نهاية القرن ٤ ق . م ، وانتهى إلى حُلولٍ لجَميع المَصاعب التي اعترضته مُستعينًا في ذلك بقواعِد عِلْم التَّشريح . على أنه لم يَقِف طويلًا عند محاكاته السَّطحيَّة للطَّبيعة بل مالبث أن خطا خُطوة أبْعد نَحْوَ الإدراك الواعي لما بَيْن الأشياء من علاقات حتَّى بات تصويره للواقع أَقْرب إلى بنائِه من جَديد وإعادة تَشْكيلِه ، مُعْتمدًا في ذلك على العلاقات العَدديَّة التي بها نتميزُ الأشياء حَسْبما يخالها الفِكْرُ ، ومن هنا تبدو أهمِّيَّةُ القواعِد أو « القانون » canon * في الفنِّ الإغريقيِّ .

وبالرَّغم من واقعيَّة الفنِّ الإغريقيِّ فهو دائِمُ النَّبْض بالنَّشاط الذِّهنيِّ المتوقِّد والموجِّه لحَرَكةِ يَدِ الفنَّان ، كما تَجْمع بَعْض مُنجزاته التشكيليَّة الجيِّدة بين قوَّةِ العدد الفيثاغوريَّة الخفيَّة Pythagorian theory of numbers * وبين المحاكاة الذَّكيَّة للطَّبيعة . وإذ كان من العَسيرِ أن نلتقيَ هاتان الصِّفتان دونَ تنفيذ تقنيٍّ على مُستوًى رَفيعٍ ، فمن الطَّبيعيِّ ألا نُحِسَّ اليوم بهذا الكمال سِوى في عَدَدٍ قليل فحَسْبُ من رَوائع الأعْمال الفنِّيَّة التي حفظها لنا الزَّمن . وتتمثَّل هذه المُنجزات الرَّفيعة في نَوْعَيْن من أنْواع التَّشكيل هما التَّماثيل المَنْحوتة وَالكُؤوس والأواني المُصوَّرة (انظر vase painting) . وقد أتاح العَدَدُ الهائِل من الأوْعية والأواني والكؤوس المُزْدانة بالرُّسوم التي عُثِر عَلَيْها في مَناطِق الحَفائر الأثريَّة تَحْديدَ وتَصْنيف مراكز إنتاجها بل وَمُصَوِّريها أنفسهم ، كما أعانَ على مَعْرفة تاريخها إلى حَدٍّ بات معه المُتخصِّصون قادرين على تَحْديد تاريخ صُنْع

بقايا الأواني في الفترة مابين القرن السَّادس والرَّابع ق . م بما يقربُ من الحقيقةِ في حُدود عِشْرين عامًا .

ولقد لَعِبت التَّوقيعات والنُّقوش المكْتوبة التي كثيرًا مانجدها فَوْقَ الأواني دَوْرًا بالغ الأهمِّيَّة في هذا الصَّدد ، كما تنطوي هذه الأواني الخزفيَّة على كَنْزٍ لايفنى من المَعْلوماتِ عَنْ حياة الإغريق القُدماء ومُعْتقداتهم ، وهي إلى جانب هذا كلّه وثائق فنِّيَّةٌ نفيسة بِشَكْلها ومادَّتها ودِقَّة صِياغةِ صلصالها ولَوْنه ورَوْنق طِلائها الأسود أو الأحمر .

وتستمدُّ هذه المُصوَّرات على الأواني قيمتها الكُبْرى من أنها نماذج مُصَغَّرة لروائع اللَّوْحات المُصوَّرة الكبرى التي اندثرت بَعْدَ أن ظلَّت طويلًا مَصْدرًا لإلهام مُصوِّري الأوْعية والأواني . وتُؤكِّد النُّصوصُ الأدبيَّة التي وصلتنا تأكيدًا قاطعًا أنَّ الأقدمين كانوا يُكنُّون للتَّصْوير الإغريقيِّ من الإعجاب مثل مايكنُّونه للنَّحْت ، كما كانوا ينظرون إلى المُصوِّرين بوليغنوتوس Polygnotus * وزوكسيس Zeuxis * وأبيللس Apelles * على أنَّهم أنْدادٌ للمَثَّالين فيدياس Phidias * وبولكليتس Polykleitos * وبراكستيلس Praxiteles * .

أمَّا النَّوع الثَّاني فهو أعمال النَّحْت التي بَقِيَ لنا منها كثرةٌ مَصْنوعةٌ من الحجر والرُّخام وقِلَّةٌ مصنوعة من البُرونز بعد أن عَدا على أغلبها العَطَب . وتكشف النُّصوص المكتوبة عن أن جميعَ أعمال النحت الحَجريَّة كانت مُلوَّنة بألوانٍ متعدِّدةٍ سَواء منها التَّماثيل الكاملة أو النقوش المنحوتة ، وهكذا نشأ رباطٌ وثيقٌ من التَّعاون والمُشاركة بين لَوْنَيْن من التَّشْكيل اعتدنا أن ننظر إليهما منفصلَيْن وهما النَّحْت والتَّصْوير ، وهو مايفسِّر لنا ظاهرة الجَمْعِ بين النَّحْتِ والتَّصْوير لدى جُمْلة من الفنَّانين . وكان الإغريق يَعدُّون التَّماثيل المُرَصَّعة بالذَّهب والعاج أرْوعَ أعمالِهم ويُسمُّونها كريزيليفانتين chryselephantine * .

وما من شكٍّ في أن انتشار الألعاب الرِّياضيَّة قد ساعدَ على ذُيوع العُرْي في فُنونِ التَّصْوير والنَّحْت وأخذت نماذج الكوروس kouros * [وجمعها كوروي kouroi] أي الفتى الرياضي العاري تتجسَّدُ في عَدَدٍ من النماذج المُتميِّزة التي تُعْزى إلى القَرْن ٧ ق . م .

وثمَّة اتجاهاتٌ أساسيَّةٌ أربعة في النَّحْت الإغريقيّ : اتِّجاهٌ أناضوليٌّ أيونيٌّ ، وفنُّ البيلوبونيز Peloponnese الذي اصطُلِح على تسميته بالفنِّ الدُّوريّ ، واتجاه الجُزر السيكلاديَّة Cycladic الأيونيّ ، ثُمَّ الفنُّ الأتيكيُّ Attic . وهي الرَّكائز الرَّاسخة التي يُمْكِنُ أن نُقيمَ على أساسها تَصْنيفًا سليمًا لأعمال النَّحت . وقد انبرى العلماء المُحْدَثون باحثينَ عَن مِعْيارٍ للتَّمْييز بين المَدارس الإقليميَّة ، خاصَّةً بعد نَجاحِهم في تحْديدِ مَراكزِ إنتاج الخزف المُختلفةِ وتمييزها ، إلَّا أنها لم تَصِلْ بَعْدُ إلى نتائجَ مُحدَّدة قاطعةٍ .

بيد أن الأمر الجدير بالبَحْثِ حَقًّا هو شَخْصيَّةُ الفنَّانِ اليونانيِّ Greek artist * ذاتُها لا المدارسُ الفنِّيَّة مضطربةُ المعالِم ، ذلك أن إحدى قَسَمات الفنِّ الإغريقيِّ الرَّئيسية أنه لَمْ يَكُنْ فنًّا جَماعيًّا منذ بدايته بَلْ كان إنشاءً فَرْديًّا يَحْمِلُ بَصَماتِ أفْرادٍ عَباقرةٍ صاغوه .

(صورة ٢٨٩)

Greek art (4th cent. B.C.) *art m. grec (4 ème siècle a.c)* (arts)

الفنُّ الإغريقيُّ خِلالَ القَرْن ٤ ق.م

يُعَدُّ الفنُّ الذي ظهر في مُسْتَهلِّ القرن ٤ ق . م استمرارًا لما شاعَ في أواخرِ القَرْن ٥ ق . م متبنِّيًا المَفاهيم نفسَها ، فالوُجوه تكْشفُ عن التَّعبيرات الرَّصينة عَيْنِها ، والأوْضاع المتَّزنة المتَّسقة تحاكي النَّهْجَ السَّابقَ ، والثِّياب تنطق بالشَّفافية المُمْتَزِجة بالتَّعْبير عن الطَّيَّات المتطايرة ، بل إن أسْلوبَ الأداء الفنِّيّ قد بلغ في التَّماثيل حَدًّا يَصْعُبُ معه التَّمْييزُ بَيْنَ الفترتَيْن .

على أن ضُروب المُعاناة التي أثارتها حَرْبُ البيلوبونيز (٤٣١ — ٤٠٤ ق . م) وأفكارُ الشُّعراء والفَلاسِفة من أمْثال أوريبيدس Euripides * وسُقْــــراط Socrates * والسُّوفسطائيِّين ، كلُّ ذلك أسْفَرَ عن تَحوُّلٍ في نَظْرة القَوْم ، فبَدَلًا من تمجيد المُثُل المُجرَّدة التي شاعت في العُصور السَّابقة بدأت العِنايةُ بالفَرْدِ تنال حظًّا وافرًا ، وانعكس الاهتمام في الفنِّ على ما يَجوزُ أن نُطلِقَ عليه الطَّابع الإنسانيّ ، فباتت السِّمةُ الأساسيَّةُ هي الجَمالَ الهادئَ ، وأضحت تعبيرات الوُجوه تَشِفُّ عن رِقَّة حالمة تُخفي توتُّر الانفعال ، وغدت الوضْعات أكثر تحوُّيًا ، وظهرت الثِّياب في شكْلها أقرب إلى الطَّبيعة دونَ شفافية مُفْرطة أو مُفارقاتٍ حادَّة .

ولم يَعُدِ الفنُّ يكترث بالأعراف المألوفة أو يُعنى بالموضوعات القوميَّة والدِّينيَّة بل اتَّجه صَوْبَ النَّزعة الفَرديَّة individualism * يرفع الأبطالَ إلى مَصافِّ الآلهة مثلما فعل ليزيبوس Lysippus * في تماثيل الإسكندر ، أو يتناول الإنسان العاديَّ فيغوص في أعماقه معبّرًا عما يختلج بين جوانحه .

وهكذا عَبَرَ الفنُّ مَرْحلة الكلاسيكيَّة نَحْوَ مَرْحلة الواقعيَّة ، ولا غرْوَ فقد نادى سُقْراط وقتذاك : « بأنه ينْبغي أن نُعَبِّر نظرات المقاتلين في التماثيل عن التحدي ، وأن نطالعَ على وُجوهِهم نشْوة الانتصار » ، الأمر الذي يخالفُ فنَّ العصر الكلاسيكي — خِلالَ القرن الخامس — المتحفِّظ الذي تحاشى تصويرَ الانفعالات .

وكان من أثر انتِشارِ الأفكار الإنسانيَّة والواقعيَّة أن عَكَفَ الفنَّانون على دِراسة الأجسام البَشَريَّة دِراسةً مُستفيضةً فبدأت التَّفرقة الواعيةُ الدقيقة بين جَسَدِ المرْأة والرَّجل ، وبين أجسادِ المُسنِّين والفِتْيان والأطفال ، وبين سِمات اليونانيِّين والبرابرة الأجانب . ومع ذلك كلّه فإن واقعيَّة القرنِ الرَّابع تتضاءلُ إلى جانبِ واقعيَّة العَصْرِ المُتأغرِق Hellenistic .

كذلك كانت « النّزعة الرَّمْزيَّة » من بين سِماتِ فَنِّ القَرْن الرَّابع ، فانبرى الفنَّانونَ يُعبِّرونَ من خِلال هذه البِدْعة عن الأفكارِ العَميقةِ ، فَنَحتوا تماثيل الرَّغْبة أو سقام العِشْق pothos وأخرى للرَّمْز إلى الشَّهْوة ، إلى غير ذلك .

كما يُعدُّ القَرنُ الرَّابع عَصْرَ « التنوُّع » على النَّقيض من الوَحْدة التي سادت عصْرَ فيدياس وبولبكليتس ، ذلك أن الكيانَ الاجتماعيَّ والسِّياسي كان يَهْترئ ، والعاطفة الدِّينيَّة تتميَّع ، والعُقول تهجر مناهج الفِكْر القديمة بتأثير سُقْراط والسُّوفسطائيِّين ، فأخذ الفنُّ يُعبِّر عن هذه الاتِّجاهات والتَّقلُّبات الجديدة على أيْدي خُلفاء فيدياس في السَّنوات الأخيرة

فيدياس Phidias * على وَجْهِ الخُصوص .

وتتمثّلُ هذه التّقنيةُ في إعدادِ نَموذجٍ من الخشبِ تُغطّى بصَحائفَ رَقيقةٍ من الذّهبِ المُزخرَفِ تمثّل الثّيابَ عن طَريقِ الطَّرْقِ ، ويُرفَع من العاجِ المَنحوتِ تمثّل الأجزاءَ العاريةَ من جَسدِ التّمثال .

أمّا التّماثيلُ الصّرحيّةُ الشّامخةُ monumental * للآلهةِ العُظمى مِثْل تِمثال أثينا في البارثينون Athena Parthenos * الذي بلغ ارتفاعه ١٢ مترا أو تِمثال زيوس في مَعْبَد أولمبيا فلم تكن كُتلةً من خشبٍ أصمَّ بل وُصْلاتٍ خشبيّةً منتظِمةً حَوْلَ هَيْكلٍ إنشائيٍّ يَنْتَصِبُ في فَجْوةٍ أُقيمت عليها الدعامة المُستخدَمَة كأساسٍ للتّمثال ، ومازلنا نرى هذه الفجوة في أرضيّة الخَلْوة cella * التي كانت تحوي تِمثالَ أثينا بارثينوس لفيدياس Phidias * بمعبد البارثينون حتّى اليوم .

وكان تثبيت صَفائح العاجِ والذّهب على تِمثالِ الخشبِ المَنحوتِ يَقتضي دِقّةً متناهيةً من فنّاني صباغة الذّهب ونقش الخشب . وفي حين كانت بَعْضُ الأجزاء كالعُيون مَثلًا تُرصَّعُ بقطعٍ من الأحجار الكريمة كانت بَعضُ الأجزاء الأخرى تُرسَمُ على الخشب مُباشرةً .

وكان زائرُ المعبدِ المُعْتِم الذي لا ينفذُ إليه إلا الشّعاعُ المُتسرِّب عبْرَ الباب الخارجيّ يُحِسُّ حينَ تَقَعُ عَيْنُه على هذه التّماثيل العِملاقة بهِزّةٍ يزيدُ من حِدّتها انعكاسُ صُورتِها على الحَوضِ الفسيحِ الضّحْلِ المُنبسِط أمامَها . ولعلّ الحِكْمةَ من احتواءِ هذا الحوضِ للزّيتِ أو الماء كانت التّلطيفُ من حدة الإحساس بالجَفافِ الذي قد توحي به مِثْلُ هذه الإنشاءات من الخشب والذّهب والعاج ، وكان انعكاسُ صُورةِ المَعْبودِ في هذه المِرآةِ المَبْسوطة على الأرضِ مما يحرّكُ الخيالَ وَيثيرُ الرّهْبةَ .

الصّليبُ الإغريقيّ — **Greek cross**

croix f. grecque

صَليبٌ ذو أذْرُعٍ مُتساويةِ الطّول يُستخدَمُ أساسًا لِتَصْميمِ الكَنائسِ ذاتِ المَسْقَطِ المَركزيّ وَخاصّةً في العِمارة البيزنطيّة .

الدّراما اليونانيّةُ — **Greek drama**

théâtre m. grec (drama)

ظهرت الدّراما اليونانيّةُ أوّلَ ماظهرتْ على

الاقتصاديّة بين المُدُنِ ممّا أفسح المَجالَ لانتشار الفنّ الصّناعيّ كالأواني الفخاريّة والحليّ والبُرونزيّاتِ الصّغيرة .

(صورة ٢٩٢)

البُرونزُ الإغريقيّ — **Greek bronze**

bronze m. grec (arts)

كان لَوْنُ البرونزِ الإغريقيّ يُحاكي ساعةَ خُروجِه من قالَبِ الصَّبِّ لَونَ الذّهبِ البرّاق ، وكانت التّماثيل البرونزيّة تتوهّجُ في المَعابد تَحْتَ ضَوْءِ الشّمْسِ ، تُسوّى عُيونها من عَجينةٍ خَضْراءَ أو من حَجَرٍ ملوّنٍ ، وتغطّى شِفاهها بصَحائفَ رَقيقةٍ من النّحاس ، وتُصَبُّ الأسْنانُ من الفِضّةِ ثم تُدسُّ بين الشّفاه المنفرجة ، وثمّة تفاصيلُ عديدةٌ من أعضاءِ الجَسَدِ أو الملابس كانت تُكفَّت بإضافاتٍ من مَعادِنَ أخرى غير البرونز .

وقد اختفت اليوم هذه العَناصرُ التي كانت تُضفي على التّمثال البُرونزيّ نَوْعًا من التّلوين الواقعيّ شبيهًا بتَلْوين التّماثيلِ الرُّخاميّةِ . غير أن هذه التّماثيل البرونزيّة قد مرّتْ منذ تشكيلها بتطورٍ ملْحوظٍ ، إذ نشهد البرونزَ الآن مُؤكسَدًا وتغشاه طبقةٌ رَماديّةٌ خضْراءُ يتدرّجُ لونُها حَسبَ الأحْوال من الأزرق السّماويّ إلى الأخضرِ الدّاكِنِ ، يُؤثِرُ عُشّاقُ التُّحَفِ والعادياتِ الظّفَرَ بها على شريطةِ ألّا تكونَ مَرَضًا من أمراض البرونز الذي يَستحيلُ به إلى كُتْلةٍ مُتفسّخةٍ سَميكةٍ خشِنةٍ ذاتِ لَوْنٍ أخضرَ باهِتٍ [زنجار البرونز patina *] .

ولم يجْهل الأقْدَمون أمرَ هذا التحول الذي يطرأ على القِشْرةِ ، غير أنهم كانوا على درايةٍ تامّةٍ بأنّ هذا التّحولَ من صُنْعِ الزّمن وليس من صُنْعِ الإنسان ، ومن ثَمَّ جهدوا لوَقْفِ هذا التّفسُّخِ بمحاولاتِ التّنظيف المتّصِلة . وتكمُن أهمّيّةُ هذه القشْرة المتخلّفةِ عن القِدَم ومرِّ الأعوام في حِفْظِها للتّفاصيل الهامّة التي يُحدِثُها الإزميلُ الفولاذيّ بعد صبِّ التّمثال .

(صورة ٢٩٤)

Greek chryselephantine statues *statues f. chryséléphantines grecques (arts)*

التّماثيلُ الإغريقيّةُ المُرَصّعةُ بالذّهبِ والعاجِ

كان الإغريقُ يَعُدّون التّماثيل المُرَصّعةَ بالذّهب والعاج أرْوَعَ أعْمالهم ، ويعجبون بهذه التّقْنيةِ الفنّيّةِ المعقّدةِ التي بَرعَ فيها

من القرن الخامِس ، فقد أدْخَلَ المثّال كاليماخوس Callimachus * (٤١٠ ق . م) ومقلّدوه شفافيةً جَديدةً على ثيابِ المَنحوتاتِ فابتكروا تَقَنةَ الثّوْب الواشي draperie mouillée * الذي يكْشِف عن مَفاتنِ الجَسدِ وخاصّةً في مَنحوتاتِ النّساء .

(صور ٢٨٩)

الفَنّان اليُونانيّ — **Greek artist**

artiste m. grec (arts)

لم يكن الفنُّ الإغريقيُّ منذ بدايتِه فنًّا جَماعيًّا بل كان إنشاءً فَرديًّا يحمِل بَصماتِ أفرادٍ عَباقرة صاغوه . ولقد أدرك الإغريق أنفسُهم هذا المَعْنى إدراكًا تامًّا ، يؤكد ذلك التّوقيرُ البالغ الذي أحاطوا به شَخْصيّةَ دايدالوس Daedalus * الأسْطوريّةَ بوَصْفِهِ أستاذَ الحرف اليدويّةِ بأنْواعها وَمعبودَ نِقاباتِ الفنّانينَ في أتيكا ، ومخترعِ فَنِّ النّحْتِ وَصياغةِ التّماثيل .

وكان المثّالون حتّى بداية القرن السّادِس ق . م يزعُمون مُتباهين أو يَتباهونَ زاعِمين بأنهم تَلامِذة هذا الأسْتاذِ العِمْلاقِ أو ذاك . وتتجلّى شخصيّةُ الفنّانينَ الإغريق كذلك في إصرارِهِم وَوَلعهم بالتّوقيع بأسمائهم على أعْمالهم ، مثّالين كانوا أو خزّافين أو مُصوّرين ، فتعدّدت توقيعاتُهم المَنْقوشةُ منذ القرن ٦ ق . م وكثيرًا ماكَشفَتْ لنا عن أسماء لم يَأتِ لها ذِكْرٌ في النّصوص الأدبيّةِ .

وكان الفنّانونَ الإغريق منذ العَصْر العَتيق archaic أحْرارًا ينتقلون في أرجاء العالَم الإغريقيّ بلا قيود . وكلّما ذاعَ صيتُ الفنّانِ اشتدَّ عليه الطّلَب فَيشدُّ رِحالَهُ إلى مكانه الجديد لإبداع مُنْجزاتِه .

ويكشِف لنا انتقالُ الفنّانينَ الدّائبُ من إقليمٍ إلى آخرَ بصرْفِ النّظر عن أصولهم ولَهجاتِهم عن مَدى صُعوبةِ تحْديدِ مَعاييرَ حاسِمةٍ تَفصِلُ بين المدارسِ الإقليميّةِ المتمايزة . فقد ساعد هذا التنقّلُ على التّأثير المُتبادلِ بَيْنَ الفنّانينَ المُخْتلفينَ ، كما كانت المَعابد الكُبرى القائمة هُنا وهُناك تَجتذِبُ أعْدادًا غَفيرةً من الحُجاج الوافدينَ من كلّ مَكانٍ يُقدّمون قرابينَ أنجزها نفرٌ متباينُ النّزعاتِ من الفنانين ، وكانت هذه فُرصةً مناسبةً للجمع بين طرزٍ متعدّدةٍ في مَكانٍ واحدٍ . كذلك ساعدت التّجارةُ البَحْريّةُ على تَوْطيد العَلاقاتِ

المَسْرح الأتيكيِّ Attic بالتَّحديد في شَكْلَيْن هما : المَـأساة tragedy * والمَلْهـاة comedy * ، وليس ثَمَّةَ شيءٌ مُماثِلٌ لهما في الحَضارات الشَّرقيَّة ولا في الدِّراما الأوربيَّة العَصْريَّة ، ولو أن اسمَيْهما قد باتا يُطْلَقانِ دونَ دقَّة بالغة للتَّمييز بَيْنَ التَّمثيليَّات التي تُعطي انطباعًا حَزينًا « المأساة » وتلك التي تَسْتدِرُّ الضَّحِك « الملهاة » . على حين أن الفارقَ بَيْنَ المأساة والملهاة في العَصْرِ الكلاسيكيِّ لَمْ يَكُنْ يَكْمنُ في طَبيعةِ الخاتِمة ، بل في الأسْلوب style ،فبينما كانت المأساة تُكتَبُ بأسْلوب رَفيعٍ وتتناوَل شخصيَّاتٍ تتناسَبُ وهذا الأسلوبَ الرَّفيع كالآلهةِ والمُلوك والأبطال ، كانت الملهاةُ تُكتب بأسْلوب دارجٍ وتتناول شخصياتٍ دُنْيا . وإذ لم يكن ثمة أسلوبٌ يَتناسب مَعَ واقِع الحَياة فلم تَكُنْ هُناك دراما واقعيَّة .

Greek drinking cups *coupes f. à boire grecques* **(arts)** **كُؤُوسُ الشَّرابِ اليُونانيَّةُ**

هي السكيفوس skyphos والكانثاروس kantharos والماستوس mastos ولكلٍّ منها أُذُنان . كما كانَتْ هُناك بَعْضُ الكُؤوس على أشكال رُؤوسٍ آدميَّةٍ وحَيوانيَّة لَمْ تَكُنْ فيها غَيْرُ أُذْنٍ واحِدةٍ . (شكل ٤)

Greek early classical period (style) see: **early classical period (style)**

Greek humanism *humanisme m. grec* **(cul.)** **النَّزعةُ الإنسانيَّةُ عِنْدَ اليونان**

تمدُّنا المَذهبُ الإنسانيُّ بالمَدْخل الأوَّل إلى استيعاب الفَنِّ اليونانيِّ الذي يستند إلى القاعدةِ التي تَفترِضُ أن أيَّةَ وِجْهةِ نَظَرٍ إنسانيَّة تنطلِقُ بالضَّرورةِ من إيمانٍ بجَمال الحَياة وَوُجوب الاستمتاع بها ، وهو مَوْقفٌ يتعارَضُ تَعارُضًا مُباشِرًا مع فَلْسفةِ الزُّهدِ في العُصور الوُسْطى التي تؤمن بأنَّه لا وُجودَ للخَيْرِ الحَقِّ إلّا في العالَم الآخَرِ فَحَسْبُ وأنَّ مُتَعَ الدُّنيا ليست غَيْرَ شِباكٍ يَنْصِبُها الشَّيطانُ للإنسان . ومن ثَمَّ كان الإنسانُ وبيئتُه هما مَوْضوع الفَنِّ لدى الإغريق ومادَّةُ دراستِهم . فتجلَّت عَبْقريَّةُ فيدياس Phidias * في إنجازه مَبْنى البارثينون Parthenon * الفريد بكُلِّ مازانه من مَنْحوتاتٍ لامَثيلَ لها فأضفى الفَنُّ المِعْماريُّ اليُونانيُّ الطَّابَعَ الإنسانيَّ على « المَكان » بتقديمِ نَمَطٍ شَكْليٍّ جَديدٍ أقرب إلى البَساطة والوُضوح وأبعد مايكون عن التَّعقيد أو عن استخدام الأحْجام التي يَستعْصي سِرُّ ضَخامَتِها على الأفهام . كذلك صوَّر المَثَّالون الإغريق الآلهة في هيئة بَشَرٍ مِثاليِّين anthropomorphic مُنَزَّهينَ عن العُيوب البَشَريَّة المألوفة فكانت أرْوَعَ آلهة إنسانيَّة الملامح ظهرت خِلالَ مَراحِل التَّاريخ كلِّها ، وبدا الأرْباب من أمْثال أبولّلو Apollo * وأثينا Athena * في صُوَرٍ مِثاليَّةٍ تعبِّر عن جمال الرُّجولةِ والأنوثةِ الكاملتَيْن بعد أن غدا جِسْمُ الإنسان نُقْطةَ انطلاقٍ للفنَّان . كذلك حَرَصَ اليونانيُّونَ على عَرْضِ الأجسام الفَتيَّةِ المتكامِلةِ السَّليمة لِزَهْرةِ شَبابِهم من أبطال الرياضة وهم في عُنْفوان قُوَّتِهم ، وكان عَرْضُ حَركةِ الجَسَدِ العاري أمرًا شائعًا وتجربةً مألوفةً في الحَياة اليوميَّةِ اليونانيَّة يَجِدُ فيها المَثَّالُ فُرْصةً مُواتيةً لملاحَظةِ نِسَبِ الجِسْمِ البَشَريِّ وَعَضَلاته في شتى الأوْضاع ، وهو ماتجلَّى في النَّماذج الشَّهيرة مثل تِمْثال رامي القُرْص Discobolus * للفنَّـان ميرون Myron * والكثير من تماثيل أبطال الرِّياضة لِلْمَثَّال بوليكليتس Polykleitos * . وقد بلغت الدِّقَّة في مُحاكاة الجسَد العاري للرَّجل ذِرْوَتَها في القَرْنِ ٥ ق . م ، على حينَ تخلَّف ظُهور النَّماذج المُثْلى في مُحاكاةِ جَسَدِ المَرْأةِ حَتّى القرن ٤ ق . م .

ومثلما أضفت العمارةُ الطَّابَعَ الإنسانيَّ على النَّاحيةِ الشَّكليَّةِ في « المكان » كذلك خَلَعَتْ فُنونُ الرَّقْص والموسيقى والشِّعْر والدِّراما ، الرُّوحَ الإنسانيَّة على تَجْرِبة « الزمان » ، فقد اختصرت وَحَدات الدِّراما [الزَّمان والمكان والحَدَث الدِّرامي] التي وَضَعَها مُؤلِّفو الدِّراما نُصْبَ أعْيُنهم الانسيابَ الزَّمني إلى حُدودٍ يَسيرةٍ مَعْقولةٍ . وتكمن النَّزعةُ الإنسانيَّةُ في الدِّراما اليونانيَّة في مَظاهِر شَتّى مثل ابتكار النَّماذج الإنسانيَّة المتميِّزة ، ومثل اضطلاع الكوروس [جوقة الإنشاد] بِدَوْر التَّعليق الإنسانيِّ الجَماعيِّ على الأعمال الفَرْديَّة الصَّادرة عن الآلهة والأبطال ، ومثل الاهتمام بالمشاكل الإنسانيَّة الشَّاملة التي تتجاوزُ المشاكل الفَرْديَّة فيتَّسع إطارُها للتَّطابُق مع أكبرِ عَدَدٍ من البَشَر ، فضلًا عن إبداعات المَأساةِ التي يَبدو فيها الإنسانُ وهو يَرقى إلى أَعلى علّيين ثُمَّ وهو يَهبط إلى أسفل سافِلين مكتشفًا أغوارَ التَّجارِبِ الإنسانيَّةِ ومجاهلِها .

وتتجلَّى إنسانيَّةُ الفَنِّ الإغريقيِّ في اتِّخاذِه الإنسانَ مِقياسَ كلِّ شيءٍ على حَدِّ تعبيرِ الفَيْلسوف بروتاغوراس الشائع خِلالَ النِّصف الثاني من القرن ٥ ق . م ، ولم يُصبحِ الإنسانُ مِقياسَ كلِّ شيءٍ بالمَعنى التَّجريبيِّ أو العمليِّ — أي الاتّجاه النَّفعيّ الذي يُقوِّم السُّلوك والأعمالَ بمدى ما تحققه من نَفعٍ للإنسان — بل مِقياسًا فَلسفيًّا أي الأخذ بالأخوَّة العالميَّة بَيْنَ البَشَرِ والتَّحلُّل من القُيودِ والمواضَعات الإقليميَّة ، بمعنى أن يغدو الإنسان مِحْور كلِّ شيءٍ بوصفه مَبْدأً وقاعدةً لكلِّ ماهو مَوْجودٌ وَحَيٌّ . وبهذا تختفي من الكَوْن العناصر اللّا إنسانية الغامِضة الباطِنة بانعكاس صُورةِ الإنسانِ عليه . هكذا ابتدع الإغريقيُّ المُدْرِكُ لحدودِ عالَمه مِقياسًا للأشياء فإذا هو يَرْفُض ماهو بالغُ الضَّخامة أو الضَّآلة ، وبدفعه حُبُّ الاعتدال — الذي استنبط منه أرسطو أن كلَّ فضيلةٍ وسَطٌ بين رَذيلتَيْن ودعاها نظريَّةَ « الوَسَط » في الأخلاق — إلى الارتباط بالإنسان ، ذلك لأنَّ الأشياء لاتوصَف بالضَّخامة أو الضَّآلة إلا بالنِّسبة إليه . فعلى النَّقيض من الفنِّ الإغريقيِّ لم يحاول الفنُّ الفارسيُّ اللحاق بالمقياس الإنسانيِّ بل عَمَد إلى تخطِّيه ، وبينما شاء الفنُّ الإغريقيُّ أن يَرُدَّ كلَّ ما هو غامضٌ ومُعقَّد إلى فِكْرةٍ مَفْهومةٍ واضِحةٍ ، لَعِبَ الفنُّ الفارسيُّ بعناصرَ لاحَدَّ لها كانت في مُتناول يده لِيوحي بالإحساس بكلِّ ماهو لا نهائيّ حيث ينشتُّ الفِكْر ويضِلُّ الطريق ، فكرٌ بلا توقُّف الصورةُ نفسها بشكل مُملٍّ رتيب . وبينما انحصر كلُّ شيءٍ في نظر الإغريقيِّ في الحقيقة المَنْطقيَّة المُوحَّدة التي يُمكنُ إدراكُها عن طريقِ التَّناغم الوَثيقِ بَيْنَ الحِسِّ والرُّوح وبَيْنَ الجَسد والعَقلِ ، حَرَصَ الفارسيُّ على الثُّنائيَّة القائمة على تنافُر القُطْبَيْن المُتعارضَيْن ، وعلى الصِّراع الأبديِّ بين الخير والشَّرِّ ، وعلى التَّنافر اللانهائيِّ بين الرُّوحيَّة والحِسِّيَّة ، وهو ما التقطته بعدُ المَسيحيَّةُ عَميقةَ الوَشائج بالشَّرق وجعلت منه صِراعًا بَيْنَ الرُّوح والجَسد . هذه الرَّغبة في خلق الوَحْدة بَيْنَ الأشياء

والمعابد والقصور ، فإنه لم يبق أمامنا إذا أردنا تحديد ملامح التصوير الإغريقي إلا أن نتجه نحو الأواني الخزفية المصورة . ومع أن صورها ليست نموذجًا أمينًا للصور الجدارية ، إلا أنها البديل الوحيد الذي يمكن الاطمئنان إليه عند تقييم مستوى التصوير الإغريقي بحكم الصلة الوثيقة التي تربط تصوير الأواني بفنون التصوير الأخرى وتجعله يعكس لنا نفس المشاكل التي كانت تشغل بال الفنانين المعاصرين مصوّري الجدران ، والحلول التي كانوا يوفقون إليها أو يفتقدونها لتلك المشاكل (انظر vase painting)

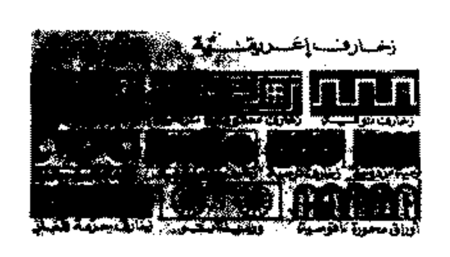
(صورة ٢٩٠)

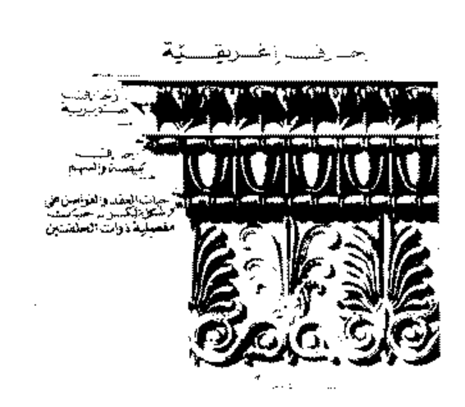
Greek sculpture technique *technique de la sculpture grecque* (arts)

تقنية النحت الإغريقي

تنقسم موضوعات النحت اليوناني إلى نوعين : نوع يصوّر أساطير اليونان وقصص أربابهم وربّاتهم ومآثر أبطالهم ، ونوع يصوّر حياتهم اليومية كالمسابقات الرياضية ومباريات المصارعة وأحوال النساء مع أطفالهن وخادماتهن والنائحات حول القبور ، على حين لم تصوّر المعارك التاريخية التي شغلت حيزًا كبيرا في الفن المصري والأشوري ثم الروماني فيما بعد إلا نادرًا ، وعندها لم تكن تصوّر على أنها أحداث يونانية معاصرة بل في إطار الصراعات الأسطورية بين الآلهة والعمالقة gigantomachy * أو بين الإغريق والأمازونات Amazonomachy * أو بين اللابيث Lapith * والقنطوري Centauromachy * . ومع حلول القرن الخامس ق.م بدأت الدولة والمجتمع تخرج بالتماثيل الشخصية للأفراد المرموقين من الدور إلى الأماكن العامة ، وظل هذا التقليد شائعًا حتى العصر المتأغرق Hellenistic * .

واستخدم الإغريق في نحت تماثيلهم الضخمة الحجر الجيري والرخام والبرونز والطين المحروق terra-cotta * والخشب والذهب والعاج والحديد في بعض الأحيان ، غير أن النماذج المصنوعة من الرخام والحجر هي وحدها التي بقيت لنا ، فقد أدت رطوبة المناخ إلى تحلل التماثيل الخشبية . وعلى حين اجتذبت التماثيل الذهبية والعاجية اللصوص





(شكل ٦٥)

فلم يبق إلا القليل من منجزاته التي لاتسمح لنا بأكثر من لمحة موجزة عن جوهر الفن في ذلك العصر . ومع ذلك تشهد المصادر الأدبية على التقدير الكبير الذي كان يحظى به التصوير لدى الإغريق ، كما تشيد بشهرة المصورين وتسجل العبارات التي ترددت في مجال الثناء على أعمالهم مما يرجح أن فن التصوير كان على قدم المساواة مع فني العمارة والنحت .

وقد ذاع صيت اثنين من المصوّرين خلال القرن ٥ ق.م ، أولهما هو بوليغنوتوس Polygnotus * وثانيهما هو أبوللودوروس Apollodorus * . كما كشفت أعمال التنقيب في برغامون المتأغرقة عن أن الجدران كانت مغطاة بلوحات مصوّرة وبعروق متعددة الألوان تقليدًا للرخام ، وتدل القطع المتناثرة التي وجدت في الأسواق والغرف والقاعات بالمعابد والقصر الملكي عن ولع المصورين البرغاميين بالألوان الزاهية . ويكاد إجماع المؤرخين ينعقد حول القيمة الفنية للصور المستوحاة من المصادر الأدبية ، كالمناظر المقتبسة من الأوديسا وأشباهها فضلًا عن مناظر الحياة اليومية . وإذا كانت الألوان قد نصلت أو تساقطت ولم يبق منها إلا أثر طفيف باستثناء حالات نادرة من الأبنية والتماثيل ، كما امحت تمامًا التصاوير الجدارية من الأروقة

وغرسها في كل شيء ، عبّر عنها الإغريق بالحرص على الشكل وتأكيده ومن ثم على الحافات المخططة التي تبرز الشكل وتحدده ، على حين ولع الفن الفارسي على النقيض من ذلك بكل ماتشبع بالألوان والبريق وبتألق بالذهب والضياء مما يؤثر على الإحساس وفقًا لقواعد لا تزال مبهمة على الإنسان ، فقد كانوا يفتحون المنافذ أمام قوى الإيحاء الغامضة التي تكشف للقلب عبر ارتعاشة تصوفية عن معرفة لايدركها العقل المجرد .

Greek ornamental motifs *motifs grecs décoratifs* **الصيغ الزخرفية الإغريقية**
(arts)

برع فنانو الإغريق إلى جانب الزخارف المنحوتة للكائنات الحية في صنع القوالب والوحدات الزخرفية المجردة على شكل شرائط ممتدة لتحديد الفواصل بين أسطح العناصر المعمارية الهامة مثل العتب والإفريز أو العناصر المختلفة للكورنيش نفسه ، وذلك لأن العين تقع أول ما تقع على خطوط التقاء الأسطح وخاصة إذا ما كانت هذه الأسطح متباينة الألوان .

واتخذت هذه الشرائط شكل حبات العقد والفواصل على شكل البكر bead and reel ، وزخارف ورق الشجر والسهم leaf and dart ، وزخارف البيضة واللسان egg and tongue ، وحليات أنصاف الدوائر والفواصل على شكل البكر ، والوريدات rosettes ، وأغصان النباتات المجدولة أو المتعانقة ، والمراوح النخيلية palmettes ، ثم الزخارف الخطية التي لا تزال تحتل قمة تراث الإنسانية الزخرفي والتي عمت العمارة الكلاسيكية حتى يومنا نظرًا لسلامة المنطق الذي يحكمها ، وتعرف باسم grecs ، منها الزخارف النونية والكافية والزخارف الترديدة المعقوفة والزخارف الترسية والزخارف الحلزونية meander والزخارف الدرفيلية المتموجة وزخارف حزمة الغار laurels وزخارف أوراق الشجر النافوسية المحورة .

Greek painting **التصوير الإغريقي**
peinture f. grecque (arts)

عانى التصوير ــــ من بين كل الفنون الإغريقية المرئية ــــ قسطًا من تخريب الزمن ،

لعدم تقيّده بأوزانٍ إيقاعيَّةٍ سوى أوزان الكلمات نفسها ، ولعدم اعتماده على الزَّخارف الموسيقيَّة المُنَمقة melisma * التي تدور حَوْلَ الأنغام الأصليَّة في الميلوديَّة والتي كانت قد أُدخِلَت في الإنشادِ الكنسيّ البيزنطيّ . وبهذا أسبغ غريغوريوس على الطُّقوس المسيحيَّة رُسوخًا زادها تدعيمًا ، كما احتفظ بأقدمها وهي طقوس الساعات [صلَوات السَّواعي] The Hours وترتيل المزامير [البِصَلموديــــات] psalmodies والأناشيد hymns ثُمَّ طقوس القُـدَّاس mass * . وتقوم الصلوات اليوميَّة على ترتيل المَزاميرِ المُلحَّنة [البصلمودية] بأسلوب التَّرديدات responsorial singing * وبأسلوب المُجاوَبات antiphonal singing * وهــو الأُسلوب الذي نَشأ أصْلًا بالأديرة السُّوريَّة ، والذي بدأ بمجموعَتين غنائيتَين من مناطِقَ صَوْتية مُتعارضة ، تمثِّل الذُّكورُ مَجْموعةً من الأصْوات الغَليظة وتمثِّل الإناثُ أو الغِلمانُ مَجْموعةَ الأصْواتِ الحادَّةِ ، وإن انتهى الأمرُ بتشكيلِ المَجْموعتَين من الذُّكور (انظر Ambrosian chant) .

grill — **شَبَكيَّة**

grille f. (arch. & arts)

طاقةٌ مِنَ الحَجَر أو الرُّخام أو الجصِّ أو المعدِن تنطوي على تصميم زُخرفي هندسي مُفرَّغ ، كانت تُزيِّنُ القِباب والمناوِر ، وتعلو المحاريب في المساجِد والقاعات . (انظر shamsiyya) (صورة ٢٨٨)

grisaille (Fr.) *f.* (arts)

التَّصْويرُ بِلَوْنٍ رَماديٍّ يوحي بالنُّتوءِ

see: **camaïeu, en**

groin (or groined) vault; (cross vaulting)

croisée f. d'ogive f. (arch.)

العَقْدُ المُتَقاطِع ، العَقْدُ المُتَصالِبُ ، القَبْوُ المُتَقاطِعُ

نَوْعٌ من التَّقبية مترتِّبٌ على تقاطُع الزَّوايا القائمــة لِقَبْوَيـــن أُسْطوانيَّيــــن barrel vaults ذَوي باعٍ وارتفاعٍ متساوٍ . وتُسمَّى أقطارُ المربَّع التي تتقاطع عِنْدها أقطارُ مُرَبَّعِ القَبْوَيْن الأُسْطوانيَّيْن والتي تُرى من أسْفل « الحقو » groin اشتِقاقًا من تَسْمِيَة خطّ

لاسيّما رجال الدِّين من كهنة الإله ديونيسوس الذين كان العرض المسرحيُّ يُقام احتفاءً بهم .

وتمتدُّ أمامَ المُدرَّج المنحدر ساحة مَبسوطة على شكل دائرة أو نصف دائرة أيضًا تخصَّص للرَّقص ويسمونها أوركسترا orchestra أي ساحة الرَّقص . وفي وسَطِ هذه السَّاحةِ كانت ثمَّةَ مائدةٌ تلتفُّ حَوْلها جَوْقةُ الغناء chorus * التي لم يكن أفرادها يزيدون على اثْني عشَر أو خَمْسة عَشَر . وإلى الخلف من تلك السَّاحة جدارٌ يسمونه المنظر skene يواجه النَّظَّارة بمشاهد تُنقشُ عليه .

ولم تكن أرض المَسْرح مقسَّمةً إلى مناطِقَ للكوروس [جَوْقة الغناء] والممثِّلين تَفصِلُ بينها أستارٌ أو حواجزُ ، بل كانت رقعةً متَّصلةً وإن جرت العادة على أنْ يَشْغل الكوروس مكانَ الصَّدارة من أرض المسرح بينما يشغل المُمثِّلون خلفيَّتها .

ولم تظهر مِنصَّةُ المسرح المرتفعةُ إلا في بداية القرن الثَّاني ق.م حين انكمشَ دور الكوروس في بناء المسرحيَّة ، ثُمَّ سادت المِنصَّةُ جميعَ مناطق اليونان تدريجيًّا . ومع ظهور هذا الشَّكل الجديد استُخدِمَتْ بعضُ الحِيَل الميكانيكيَّة البسيطة التي لم تُعْرف وظائفها على وَجْه التَّحديد ، والتي يُظن أنَّ بعْضها كان يمكِّنهم من رَفْع المُمثِّلين الّذين يُؤدُّون دَوْرَ الآلهة في الفضاء (انظر deus ex machina) .

Gregorian chant; plain-chant — **التَّرتيلُ الغريغوريّ**

plain-chant *plain-chant; chant m. grégorien* (mus.)

تَرتيلٌ جديدٌ ظهر في أواخرِ القرن ٦م . بالكنائس الغربيَّة ابتكره البابا غريغوريوس الأوَّل Gregory I (٥٤٠ — ٦٠٤) الذي وضع تَقنينًا لطقوس العِبادة وأضاف إصلاحات شتَّى إلى أصول الموسيقى الدِّينيَّة . وقد لعبَ التَّرتيل الغريغوريُّ دَوْرًا في تَوْحيد موسيقى الطُّقوسِ الكَنَسيَّة التي كانت تختلف باختلاف البُلدانِ لانقطاعِ المواصلات واستقلال القَساوسة بكنائسهم وصُعوبة حِفْظِ الألحانِ وتناقلها في غَيْبة التَّدوين الموسيقيّ الذي لم يكن قد ظهر بَعْدُ . وسُمِّي التَّرتيلُ الغريغوريُّ بالتَّرتيل المُرْسَل plain-chant *

لسرقتها أغرى البرونز كذلك بإعادة صبِّه من جَديد واستخدامه عند الحاجة إليه ، بينما أتى الصَّدأ على تماثيل الحَديد .

وكانت تِقنيةُ تنفيذِ التَّماثيل الحجريَّة في العُصور المُبكِّرة تجري عن طريق النَّحت المُباشِر ، فلم تظهر طريقة تحديد النقط والعَلامات pointing process إلا مع العَصْرِ الرُّومانيّ ، وهي الطَّريقة التي يمكن بها مُحاكاة النَّموذج المَطلوب تنفيذه عدَّة مرات باستخدام قالَبٍ معدٍّ أصْلًا .

واستخدم الإغريق من الأدوات المِنْشار والمِثْقاب والدُّقْماق ومختلف أنواع الأزاميل ، وبينما استُحدِثَ المِثْقاب المتحرِّك في القرن ٥ ق.م ، كان المِنْشار مَعْروفًا منذ عُصورٍ مبكِّرة . ولما كان نَقْلُ كُتلِ الأحْجار الضَّخْمة مُشْكِلةً بالغةَ التَّعْقيد وقتذاك كانت التَّماثيل الكبيرة تُقطعُ في المحاجر وَفْقَ أشْكالها التَّقريبيَّة ، ولا نزال بَعْضُ هذه التَّماثيل غير المكتملة باقية على حالها في جبل بنديليكسوس وفي جزيرة ناكسوس Naxos . ولجأ المَثَّالون إلى نَحْتِ بَعْضِ أطراف الجَسدِ مُستقلَّةً كالرُّؤوس والأذْرُع المُمْتدَّة ، ثُمَّ تُثبت بَعْضها إلى بَعْضٍ باستخدام دُسُرٍ مَعْدِنيَّة وألسنة حَجَريَّة مبيَّتة عادة في الرَّصاص المُنْصَهِر مع لَصْق الأجزاء الأخرى بالأسمنت .

وكانت التماثيلُ المنحوتةُ من الحَجَر الجيريّ أو الرُّخام تُطلى بالألوان التي اختفى مُعْظَمُها . وقد لجأ اليونانيون إلى إضافة الأحجار المختلفة إلى التمثال ، فيكفِّتون العينين بحَجَرٍ مُلوَّن أو زُجاجٍ أو عاجٍ ، ويشكِّلون خُصلات الشَّعْر من المَعْدِن ، ويجمِّلون التَّماثيل بالتِّيجان والأكاليل والقَلائد والأقراط ، وبالحراب المَعْدِنيَّة والسُّيوف وأعِنَّة الخيل التي لم يَبْقَ لنا الآن منها سِوى ثُقوبِ الوُصْلات .

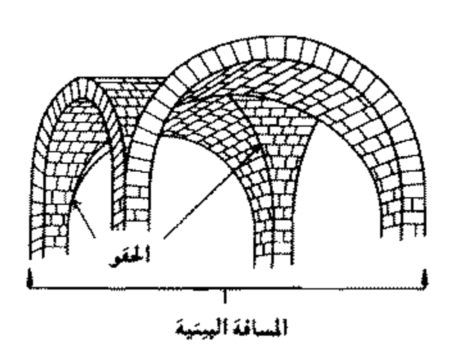
Greek theatre — **المَسْرحُ الإغْريقيّ**

théâtre m. grec (drama)

كان المسرحُ اليونانيُّ يُشيَّد على ربْوةٍ منحدرة يُنحَت في صَخْرها مُدرَّج على هيئة دائرةٍ أو نِصْفِ دائرة ، يَضُمُّ النَّظَّارة الذين كانوا يبلُغون مايقرب من أربعةَ عَشَر ألفًا ، لايفوت واحدًا منهم شيءٌ .

وكانت الصفوف الثلاثة الأولى لعِلْية القوم

تقابُلِ سَطْحِ فَخِذِ الإنسانِ مَعَ البَطْنِ في اللُّغةِ الإنجليزيَّة .



(شكل ٦٦) العقد المتقاطع

غروتسكيَّة grotesque (It.: grottesco, from grotesca) *grotesque adj.* (arts)

أسلوبٌ تَصْويري وُجِدَ مَنْقوشًا على جُدْرانِ الكُهوف الطَّبيعيَّة وفي أطْلالِ المباني الرُّومانيَّة القديمةِ . ومن أجْل هذا غَلَبَ عليه اسْمُ grotesque المُشْتَقّ من كلمة grotta الإيطاليَّة التي تَعْني الكَهْف . وقد أمَدَّتْنا حَمَّامات تيتوس Titus والقُصور الرُّومانية القديمة بِكَثْرة من هذه النَّماذج التي أطْلَقَتْ عِنانَ الخيالِ لِفَنَّاني عصر النَّهْضة الذين حاكوها وأضافوا إليها في مَجالات التَّصْوير والحِلْيات المِعْماريَّة .

ويحمل هذا المُصْطَلحُ المعاني التالية :

١ . فَنٌّ زُخْرُفيٌّ نَحْتًا وتصويرًا وعِمارة يتميَّز بتصاويرَ أو منحوتات خياليَّة غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائناتٍ خُرافيَّةٍ لاتمُتُّ إلى الواقع بِسَبَبٍ . وتكون عادةً متشابكة تُمازِجُها أشكال نباتيَّة وَزُهورٌ وَثِمارٌ وأكاليل وماشابهها في تكْويناتٍ مُهَجَّنة شاذَّة عجيبة . وهي وإنْ كانت مُسْتَساغة فنيًا غير أنَّ فيها غُلُوًّا في التَّشْويه أو مُجاوَزة الحدِّ فيما هو طبيعيّ أو فيما يخالف الواقع مما يَخْرُجُ به إلى العَبَثِ المازح أو القُبْح المُثير للسُّخْرية والازْدِراء أو البشاعة المثيرة للهَوْل والفَزَع أو الكاريكاتير الَّذي يُحَرِّك في النَّفْس الفُكاهةَ والتَّنَدُّر لِسُخْفِهِ وغرابته ، وهي مع هذا على جانبٍ مَكينٍ من الحَبْكة الفَنِّيَّة . ومِثالُ ذلكَ المَنْحوتات التي تتحلّى بها واجهات الكاتدرائيَّات والكنائس في العُصور الوُسْطى من تمثيل لِنِساء دَميمات الخِلْقَة ومُسِنِّين قد نَهَشَتْ منهم الأسْنان ، وأنماطٍ غريبةٍ من المخلوقات التي لا وُجودَ لها . كذلك نرى الكثير من المَزاريب فَوْق المَباني وقد تَدَلَّت من أفواهِ مِثْلِ هذه المَخْلوقاتِ الشائهة دَرْءًا لِكُلِّ عَيْنٍ حاسِدةٍ أو دَفْعًا لِلشَّرِّ الذي نُحِتَ مُجَسَّدًا على هذا النَّحْو . وعندما نُحِتَتْ هذه الأشكال الغروتسكيَّة على الخشب حَفْرًا ولاسيما على قوائِم الكراسي في الكنائس والكاتدرائيَّات كان يُرادُ منها اسْتِجْلابٌ لِرَحْمَة الله فسُمِّيت misericords .

٢ . كما تُطْلَقُ هذه الكلمةُ على كُلِّ قِطْعةٍ زُخْرُفيَّةٍ فَنِّيَّةٍ جاءت على نَمَطِ الأسْلوب السّابق .

٣ . وكذا تُطْلَقُ على أيِّ شَخْصٍ أو على أيِّ صيغَةٍ جاءت على هذا النَّحْو .

٤ . وتُطلَقُ أيضًا على أيِّ شَيْءٍ يَجيءُ مُشابِهًا أو يَمُتُّ بِسَبَبٍ إلى هذا الفَنِّ الزُّخْرُفيّ .

٥ . وأخيرًا تُطْلَقُ على كلِّ ما هو شاذٌّ غَيْرُ طَبيعيّ أو غَيْرُ مألوف أو غَيْر مُتَرَقَّب ، لما يُضافُ إليه من تَشْويهاتٍ أو غُلُوٍّ لاذِعٍ .

تَشْكيلُ المَجْموعاتِ فَوْقَ اللَّوْحةِ المُصَوَّرة grouping *groupement m. de figures* (arts)

غرونيفالد ، ماتياس Grünewald, Mattias (arts)
(١٤٦٠ — ١٥٢٨)

أعْظَمُ فَنَّاني ألمانيا القُدامى باسْتِثْناء ألبرخت دورر Dürer * ، وأعْظَمُ تَصاويره هي لَوْحة الهَيْكَلِ في أيزنهايم بالألزاس الَّتي تَضُمُّ سِلْسِلةً من أجْمَلِ الصُّور مُحْتَوًى وَفَنًّا : تَشْمَلُ البِشارةَ وَمَوْلِدَ المَسيحِ وَصَلْبَهُ وَدَفْنَهُ وَبَعْثَ المَسيحِ ، والعذراءَ الأسبانة ثُمَّ نشيدَ الملائكةِ ، كما تَضُمُّ مشاهِدَ من تَجْرِبةِ القِدِّيس أنطونيوس St. Antony وزيارته للقِدّيس بولس الناسك في الصَّحْراء . وعلى العَكْسِ من مُعاصره دورر لم تَمَسَّ غرونيفالد رُوحُ عَصْرِ النَّهْضَة ، وَمعَ ذلك حَقَّقَ بِأسْلوبه الخاصِّ رُؤًى فَنِّيَّةً لم يَعْرِفْها التَّصْويرُ من قَبل من حَيْثُ الحِدَّةِ المأساويَّة وَالقُدْرةِ على اسْتِمالةِ النُّفوسِ وَالتَّقَمُّصِ الوِجْدانيِّ المُثير .

(صورة ٢٨٧)

غوارْدي ، فرانْسيسْكو Guardi, Francesco (arts)
(١٧١٢ — ١٧٩٣)

مُصَوِّرٌ إيطالي بُنْدُقيٌّ بَدَأَ حَياته الفَنِّيَّة مُصَوِّرًا للشُّخوص ثُمَّ كَرَّس نَفْسَهُ منذ عام ١٧٦٠ لِتَصْوير مَشاهِدِ البُنْدُقيَّة مُحْتذيًا نَهْجَ كاناليتُو Canaletto * وَمُسْتَجيبًا لزُوَّار المدينة الرَّاغِبينَ في الظَّفَرِ بِصُوَرٍ لَها . ومع أنه أبدعَ في تَصْويرِ الشُّخوصِ بِأُسْلوبِ الرُّوكوكو rococo * إلا إنه لم يَصِلْ إلى مَرْتَبَةِ شَقيق زَوْجَتِهِ الفَنَّان تييبولو Tiepolo * بِطَبيعَةِ الحالِ ، مما أبْقى لمشاهِدِ البندقية وبقيَّةِ جُزُرِ البحيرة الشاطئيَّة lagoon سِمَةَ إنْتاجِه الأساسيّ . ولم يقتصرْ تصويرُ غواردي على المباني الشَّهيرةِ ومناسباتِ الأحْتفالِ الرَّائعةِ مِثْل كاناليتُو فَحَسْبُ بل أفسحَ تصويره لزوايا مِعْماريَّةٍ تضُمّ أطْلالًا ذاتَ لَمَساتٍ تتألّق بالحيويَّة وبالحسِّ الرَّهيفِ بالجوِّ المُحيط حتى تكادَ تكونُ انطباعيَّةً .

(صورة ٣٤٠)

غُودِيا Gudea *Gudéa* (cul.)

علا عَرْشَ السُّومريِّينَ الجُدد في مُنْتَصف القرن ٢١ ق . م مَلِكٌ يُدْعى غوديا (٢٠٦٠ ق.م) لايقِلُّ عن سَلَفِهِ أوروكاجينا Urukagina * شأنًا فأعادَ للعَرْش ما فَقَدَتْه إذ شاد المعابدَ وهيَّأ للأهلين حَياةً تتَّسم بالعدل والرَّحْمة ، فالتفَّ حَوْله النَّاسُ وأحبُّوه حتى اتَّخذوه إلهًا بعد مَوْتِه . ونجد نقشًا من نُقوشِهِ التي عُثِرَ عليها يقول : « لم تكد سَبْع سنينَ من حُكْمي تَمْضي حتى استوى الخادِمُ والمَخْدوم والعَبْد بسيِّده وأَمِنَ الضعيفُ شَرَّ القويّ » . وتُعَدُّ تماثيلُ هذا الملك أرْوَع ما بَقيَ من فَنِّ النَّحْت السُّومريّ . وقد ظَلَّ نَحْوًا من خمسةَ عشرَ عامًا يرفُض حَمْلَ لَقَبِ المَلِكِ مكتفيًا بـ « إنسي » أي الكاهن الذي يلي المَلِكَ في مَنْصِبِه ويتولّى المهامَّ السّياسيَّة والدّينيَّة معًا . وقد جَعَلَ غوديا من لجش مُنْتَجعًا ثقافيًّا فريدًا وملأ قصورَها ومعابدَها ومرافقها العامَّةَ بالتحف الفَنِّيَّةِ وخاصَّةً بتماثيله التي تُعَدُّ أرْوَع مَجْموعةٍ نُحِتَتْ بإشراف رَجُلٍ واحدٍ وفي مَدينةٍ واحدةٍ ، وكان حَريصًا على أن يُصَوَّر في الكثرة من تماثيلِهِ واقِفًا مَضْمومَ اليَدَيْن في جَميعها ماثِلًا بَيْنَ يَدي الآلِهةِ في تواضُعِ المُواطِنينَ البُسطاءِ وإن بدا

« غيرنيكا » بإقليم الباسك قاذفاتُ القنابلِ الألمانيّةُ مُناصرةً للجنرال فرانكو خِلالَ الحَرْبِ الأَهْليّة الإسبانيّة . وقد نفّذها كُلّها باللّوْن الأَسْودِ وَالأَبيضِ وَالرّماديّ فَوْقَ مِساحةٍ ضَخْمةٍ ٧٥٠ سم × ٣٤٠ سم ، ويَتجلّى فيها التّعْبيرُ عن الغَضَبِ العارم وَبَشاعةِ المَأْساةِ وَالرُّعْبِ الرّهيبِ ، وإن لم يَتَبيّن المُشاهِدُ المَغْزى المَقْصودَ من التّفاصيلِ الرّمْزيّة الدّقيقة لِمُصارعة الثّيران . وكان مُتْحَفُ الفُنُون الحَديثة بنيويورك يَحْتَفِظُ بها إلى وَقْتٍ قَريبٍ حَتّى نُقِلَتْ مُؤَخّرًا إلى جَناحٍ خاصٍّ بها بمُتْحَف برادو في مَدْريد .

(صورة ٢٩١)

Gupta (cul.) **غوبته**

أسرةٌ هنديّةٌ حاكمةٌ امتدَّ نُفوذها حَوالى عام ٤٠٠ م إلى شَمال الهِنْد من دِلْتا نهر الجانجا Ganges إلى نَهْرِ السِّنْد Indus والبَحْر العَرَبيّ . وتُعَدُّ حِقْبة أسْرةِ غوبته (٣٢٠ — ٥٥٠ م) هي العَصْرَ الذّهبي أو الكلاسيكيّ للهِنْدِ القَديمة ازدهرت فيها الفَلْسفة والعُلومُ الدّينيّةُ وَالفُنُون وَالعُلوم .

Guti **الغوتيُّون**

goutéens; guti m.pl. (cul.)

شعبٌ جَبَليٌّ يَنْحدر من أَصْلٍ زاغرو — عيلاميٌّ ، كانَ يَعيشُ في الجُزْءِ الأَوْسطِ من جِبالِ زاغروس ، وهو الذي أَسْقطَ حُكْمَ الأُسْرةِ المَلَكيّة الأكّديّة حينما أغار على مِنْطقة ما بين النّهْرَيْن في أواخر الأَلْفِ الثّالثِ ق.م ، واستوطن المِنْطقة بين الزّابِ الأَصْغرِ والزّابِ الأَكْبرِ .

يؤيّدون الأوبرا الإيطاليّةَ ، وبَيْنَ الّذين يؤيّدون الأوبرا الفَرَنْسيّةَ ، سُمّيت « حرب المهرّجين » .

guest artist *acteur m. en représentation* (drama) **الفنّانُ الضَّيْف**

مُمَثّلٌ بالغُ الشُّهْرة يُؤدّي دَوْرَهُ بِدَعْوةٍ من أحد المَسارحِ أو الفِرَقِ المَسْرحيّة .

Gujarat Indian school of painting *l'école Gujerat de peinture* (arts)

مَدْرسةُ غوجارات الهِنْديّة للتّصْوير

ازدهرت في غوجارات غربي الهِنْدِ مَدْرسةٌ لِتزْقينِ المَخْطوطاتِ من القَرْن الثّالثَ عَشَرَ حَتّى السّابِعَ عَشَرَ تَحْتَ رِعاية الجينيّين (انظر Jainism *) . وبدأَ الفنّانون في تَسْجيل مُنَمْنَماتهم على صَفحاتٍ من سَعَفاتِ النّخيل ، ولكن ما لَبِثَ الوَرَقُ أن وفَدَ من فارس ليحلَّ مَحَلَّ هذه السَّعَفات في صِناعة الكُتُب . وجميعُ مَخْطوطاتِ هذه المَدْرسة ذاتُ نُصوصٍ جينيّةٍ مُزيّنةٍ بِمُنَمْنَماتٍ تميّزت بألوانها الزّاهية بعد أن استُخدمَ الذّهبُ واللازوردُ بسَخاء . على أن السِّمةَ اللافتة لهذه المَدْرسةِ هي رَسْمُ الشُّخوصِ في وضْعةِ ثلاثيّة الأرباعِ ، وقد جَحظت العُيونُ من الوُجوه التي تَميّزت عادةً بالأنْفِ البارزِ وَالذّقنِ الواضِحِ . وما إن حلَّ القرن السّادسَ عَشَرَ حتّى فَقَد هذا الأسلوبُ شعبيّته وحَلَّ مَحله مايُعرف بأسْلوب مَدْرسةِ راجبوت Rajput * school of painting (صورة ٢٩٣)

Guernica (arts) **غيرنيكا**

لَوْحة أنْجزها بيكاسو Picasso * عامَ ١٩٣٧ يَرْمِزُ بها للدّمار الّذي ألْحَقَتْه بِبَلْدةِ

واثقًا الثّقةَ كُلّها مُرتديًا ثيابَ الكُهّانِ .

(صورة ٢٨٣)

Guercino, Il (squint-eyed) (arts) **إلْغِرتشينو (الأَحْوَل) (١٥٩١ — ١٦٦٦)**

هو اللّقَب الذي أُطْلِقَ على جوفَاني فرنشسكو باربييري أَحَدِ مُصَوّري مَدْرسة بولونيا الإيطاليّة ، الذي تألّق وَسْط أساتذةِ التّصْوير الباروكيّ . عمِل بروما والبُنْدُقيّة وبولونيا مُبْتكرًا أُسْلوبًا ينبض بالقُوّة بَعْدَ إفادته من دِراسة أَعْمالِ كارانشي Carracci * وكارافاجيو Caravaggio * وغيدو ريني Guido Rení . (صورة ٢٨٤)

la guerre des bouffons (Fr.) **(war of buffoons)** (mus.) **حَرْبُ المُهرّجين**

لم تكن الأوبراتُ الهَزْليّةُ comic opera* الإيطاليّةُ (opera buffa) المبكّرةُ أعمالًا مستقِلّةً بذاتِها ، بل بدأت فواصلَ بينَ الفصْلِ وغيرِهِ من فُصولِ « الأوبرا الجادّة » للترويحِ عن المشاهدين . وليس ثمّةَ منها الآن غيرُ الأوبرا الهَزْليّةِ الّتي تحمِلُ عنوانَ « السّيّدة الخادِمَة » La Serva-padrona (١٧٣٣) للفنّانِ الموسيقيّ برغوليزي Pergolesi* بعد أن انضمّت تلكَ الفواصلُ وغَدَتْ وَحْدةً كامِلَةً . وكانتْ هذه الأوبرا الهزليّةُ « السّيّدة الخادمة » هي المثالَ الّذي احتذاهُ الفرنسيّون بعد أن عُرِضتْ في باريس للمرّةِ الأولى في عام ١٧٤٦ وللمرّةِ الثانية عام ١٧٥٢ ، فأوحت إليهم بتقديمِ الأوبرا الهزليّةِ الفرنسيّةِ . كما كانتْ سببًا في إثارة معركةٍ جدليّةٍ بين رجالِ الأدبِ خاصّةً — لا الموسيقيّين — الّذين

H

habanera **هابانيرا**

habanera f. (mus. & blt.)

رقصةٌ كوبيَّة بطيئة ظفرت بشعبيةٍ واسعةٍ في إسپانيا وأقلّ منها في فرنسا ، والاسمُ مشتقٌّ من هابانا أو هاڤانا .

Hades (Pluto) *Hadès (Pluton)* (myth.)

هادِيس [بلوتون عند الرُّومان]

هو في الأساطير اليونانية الرومانية الأخ الثّالث الحزين المنجهِّم لزيوس Zeus* وبوزيدون Poseidon * ، وبالرغم من تجهُّمه كان عادلًا مُفرطًا في عدالته الصّارمة ، تضمُّ مملكته ساحةً لتعذيب الأشرار ، غير أنه لم يكن عدوًّا للبشر ولا محبًّا للشّرّ والإيذاء ولا يعوق سعادةَ المحظوظين بل يُكافئُ الطّيّبين ويعاقِبُ المخطئين ومن ثَمَّ فهو ليس إلهًا للشّرّ وإن بدا مهولًا ومُروِّعًا ، ومعنى اسمِه اليونانيّ آديس ades أي الخفيّ أو الذي لا يُرى . ويتحوَّلُ آديس خلال النُّطق شيئًا فشيئًا إلى هاديس وَفق بعض اللَّهجات ، كما يسمَّى العالَم السُّفليّ « دار هاديس » . ولم يشأ الإغريق التحدُّث عن الموت بل سمَّوْهُ « الفراق » ، فلا يُقال عن البعض إنهم ماتوا بل فارقوا . ولم يكن لدى الرُّومان إله للموتِ ومن ثَمَّ استعاروا الاسمَ الإغريقيَّ « پلوتون » أي « الغنيّ » الذي يشير إلى روح الخصوبة في الأرض وحاولوا ترجمته إلى ديس dieus أي المقدَّسات ، كما حوَّروا اسم زوجته پيرسيفوني Persephone إلى پروسرپينا Proserpina ، ولم يضيفوا جديدًا إلى أساطير الإغريق عنه واعتقدوا أنه حاكم عالم ماتحت الأرض . ولم يتولَّ هاديس أو زوجته وظيفة القضاء بين الموتى وإن أصدر هاديس بعضَ الأحكام ، وإنّما تولّاها ثلاثةٌ من العُدول في العصور المبكِّرة .

Haendel, **هِينْدل ، جورج فرِدْريك**

George Frideric (mus.)**(١٧٥٩-١٦٨٥)**

مؤلِّفٌ موسيقيٌّ ألمانيّ ضاق ذرعًا ببلاط أمير هانوفر بألمانيا الّذي كان يعمل عنده مديرًا للموسيقى واجتذبته حياةُ البذخِ في بلاط أمراء إيطاليا فارتحل إليها . غير أنَّ إيطاليا لم تكُنْ إلا وقفة في طريقه إلى لندن عام ١٧١٠ التي أحبَّها وأحسَّ أنّه يستطيعُ أن يؤدِّي فيها دوْرًا في خلْق الأوپرا خلْقًا متطوّرا ، وحيثُ اكتسب الجنسيةَ الإنجليزية عام ١٧٢٧ . وسرْعان ما عكَفَ على كتابة أوپرا « رينالدو » Rinaldo (١٧١١) وصاغها في الأسلوب الإيطاليّ المشهور عن مدينة البندقيّة وفْق أسلوب الباروك القائم على استعراض المفاتن الصَّوْتيّة والقفزات التي تَبْغتُ أُذُنَ المستمع دون ارتباط بالحَدثِ الدراميّ ، فقابلتها لندن بعاصفةٍ من التهليل قد يكون مرجعُهُ طرافتها التي تمثَّلتْ في إطلاق مئات الطُّيورِ في حديقةٍ مسحورةٍ خلالَ أحدِ المشاهد ، وقد يكون جمال ألحانِ هيندل المسرحية ، وقد يكون بسببِ الأسلوب البهلوانيّ في استعراض المقدرةِ الفنّيّة على الغناء . وتابع هيندل كتابة الأوپرات الإيطالية الطابع ثلاثين عامًا قلَّ فيها إقبالُ النّاسِ عليها . وقد اختفت أعمالُه الأوپرالية التي وصلتْ إلى ستّةٍ وأربعين عملًا ولم يبقَ منها حتى اليوم غيرُ بعض ألحانٍ مسرحيّةٍ مثل اللحن البطيءِ الحركةِ الشَّهير المأخوذِ عن أوپرا « خشايارشا » Xerxes . وأهمُّ هٰذه الأوپرات «يُوليوس قيْصر في مصر» و « رودلندا » Rodelinda ، و « بيرينيكي » و « يوليوس قيصر » و « أورلاندو » .

واتجه هيندل في أيامه الأخيرةِ نحوَ المسرحيات الغنائيَّة الدِّينيَّة « الأوراتوريو » oratorio * ، وكان أوّلُ تغيير أحدثَهُ هو أنَّه جعل نصَّها إنجليزيًّا بعد انفضاضِ النَّاسِ عن أوپراته الناطقة بالإيطاليّة . وقد حقَّقت هذه المسرحياتُ الدِّينيَّةُ نجاحًا كبيرا مثل « يهوذا المكابي » Judas Maccabaeus و « إستر » و « شاؤل » Saul و « بلشاصَّر » و « شمشون » و « سليمان » و « سوسنّه » و « تيودورا » ويفْتا Jephtha ، و « بنو إسرائيل في مصر » و « أوراتوريو المسيح » التي لا تزالُ موسيقاها تحظى بشُهْرةٍ واسعةٍ حتى اليوم . هٰذا إلى جانب أعمالٍ غنائيَّةٍ أخرى مثل « أكيس وغالاطيا » و « سيمليه » Semele و « عبد الإسكندر » .

وكتبَ هيندل في مستهلِّ حياته الفنّيّة تسعَ عشْرَة صوناته sonata * لآلة واحدة أو لآلتين ، غير أن أبدعَ ماكتبه هيندل للأوركسترا الوتريّ هو الاثنتا عشرة كونشيرتو الكبيرةُ concerto grosso * . وإلى جانب الكونشيرتو جْروسُّو كتب هيندل من نموذجِ الكونشيرتو للآلةِ الواحدةِ التي يمكن أن تحلّ محلَّ الأوركستر وهي الأورغن .

Haftvad and the worm **هفْتواد والدُّودة**

Haftvad et le ver (myth.)

جاء في شاهنامة الفردوسي أن ابنة هفتواد قد وجدت دودةً داخل تفاحةٍ أعانتها على غزل

تَدْرِيجِيًّا حتى لم يَعُدْ لها وُجودٌ بَعْدَ عَصْرِ النَّهضة إِلّا في النادر .

وفي التَّصوير الإسلاميِّ تَرجِعُ الهالة إلى أَصْلين قَديمَين أَوَّلهما بيزنطيٌّ ، والثّاني بُوذِيٌّ من الصِّين وَأَواسط آسيا . وكانت الهالةُ البيزنطيّة تُرْسَمُ على شَكلِ دائرةٍ تُكَلِّل بها رُؤوسَ الأباطرة وَالأبطال ومن إليهم ، وحين اعتنقت بيزنطه العقيدة المسيحيَّة شاعَتْ تلك الهالة أَيضًا بَيْنَ المسيحيِّينَ ، ولم نكن في مَبْدإِ الأمرِ عَلامةَ تَقديسٍ كما يظُنُّ البعْضُ ، فقد كُلِّلت بها رُؤوسُ أشخاص كانوا أعداء للمسيحيَّة ، ثُمَّ دخلت الهالة المستديرةُ الإسلامَ أوَّل مادخلت عُنصرًا زُخرفيًّا فَحَسْبُ ، نراها حَوْلَ رُؤوس الأشخاص عامَّةً ، حتى من يُمَثِّل منهم أهرِمن إله الشَّرّ الإيرانيّ أو ساقياتِ الخمْرِ في سُوق عُكاظ بَلْ والطُّيور . على أَنَّ هذه الهالة لم تَلْبَثْ أن تركت استدارَتَها البيزنطيّة واتّخذت في التَّصوير الإسلاميِّ شَكْلًا بَيْضيًّا غَيْرَ مُنْتَظِمِ الخُطوطِ يَبْدو وكأنَّهُ شُعْلةٌ ناريَّةٌ شَأْن مَثيلتها في الفَنِّ الصِّيني والأسيويّ بَعْد أن استعار المُصَوِّرونَ الفُرسُ المُسْلمونَ هالةَ اللَّهب مِنْ تَصاوير بُوذا .

(انظر aureole; nimbus)

Hals, Frans **هالس ، فرانز**

(arts) (١٥٨٠-١٦٦٦)

مُصَوِّرٌ هُولنديٌّ تَنطِقُ صُورهُ بالمَرَحِ الفَيّاض ، عَكَفَ على تَصْوير أهالي مَدينتِهِ هالِم ، فَصَوَّر المُشاجراتِ بَيْنَ زَوْجاتِ الصَّيّادين والضُّبَّاط المَخْمورينَ وَرُوَّاد الحاناتِ السُّكارى ، وَوُفِّق في هٰذه الصُّور كُلِّها كما أسبغ عليها حَيويَّةً وَنَبْضًا . وتَخَصَّصَ هالس في رَسْم البورتريهات ، وعلى الرَّغم من أن فَتْرةَ ذُيوعِ صِيتِهِ كانت قَصيرةً إِلّا أنه أَنْجَزَ عَدَدًا من أَبْرَعِ الصُّور الشَّخصيَّة في تاريخ فَنِّ التَّصْوير بعد أن يُمسِكَ بتَلابيبِ أَدَقِّ تفاصيلِ مَنْ يَرْسُمُه من وَمْضةِ عَينِهِ وَلَفْتة كَتفِهِ إلى ثَنيَّات ثَوْبِهِ . وَمن أَشْهَرِ أَعمالِهِ لَوْحة « الفارسُ الباسمُ » (مجموعةُ والاس بلندن) و « البوهيميّةُ » (متحف اللُّوفر) .

(صورة ٣٠٠)

Hammurabi **حَمُورابي**

Hammurabi (cul.)

يطالعنا تاريخُ بابِلَ Babylon منذ أن بدأ

جدارية تُصوِّر مشاهد لِلفِرْدَوْس البوذيِّ تَرْجِع إلى عام ٦٧٠ ، كانتْ بالقاعةِ الذَّهبيةِ بدير هوريوجي Horyuji . وكادت النيرانُ أن تأتي عَليها في حريقٍ وقع عام ١٩٤٩ ، غير أنها لحسنِ الحظِّ قد صُوِّرت فوتوغرافيًّا أكثر من مرةٍ ، ومع أن ألوانها الأصليةَ قد زالت إلى الأبد إلا أنها تُعَدُّ أحدَ أهمِّ المنجزاتِ الفنيَّةِ المتبقِّية من هذه الحِقبةِ . وهي محفوظةٌ الآنَ في القاعةِ الجديدةِ التي شُيِّدت خصِّيصًا لعرضِها ، ولا يزالُ بنجلِّي فيها التأثيرُ الهنديُّ الذي يُمَيِّز أيَّ فَنٍّ بوذيّ .

Hallstatt (Hallstadt) (cul.) **هالشتات**

قرية في النّمسا تَسَمَّت باسْمِها حضارةُ الحِقبة الأُولى من عصر الحديد في أوربا ، كان فيها الانتقال من استخدام البرونز إلى الحديد واستِئناس الحَيوان والأخذ في الزِّراعة ، ثم المهارة في صُنع الفَخّاريات وأدوات الزِّينة .

halo **هالَةُ الرَّأسِ النُّورانيَّة**

halo m. (Gk.: **halos**) **(arts)**

المعنى اليونانيّ هو قُرص الشَّمس أو ساحة الجُرن المستديرة أو التُّرس المستدير . وظَهرت الهالة في الفَنِّ المسيحيِّ في القرن الخامِس وَقُصِرَ استخدامُها أَوَّلًا على الثّالوثِ المُقَدَّس [الآب والابن والرُّوح القُدس] وعلى الملائكةِ ، وأخذت شيئًا فَشَيْئًا تَشْمَل الرُّسُل والقِدِّيسينَ . وكانت الهالة في الشَّرق تَرْمِزُ إلى القُوَّة لا إلى القَداسةِ .

وتَتَّخذ الهالةُ أشكالًا شَتّى ؛ فالهالة الصَّليبيَّة الشَّكْل تَرْمِزُ بصيغةٍ عامَّةٍ إلى المسيح ولو أنها في بَعْض مَشاهدِ الثّالوث المُقدَّس قد تُجلِّل الأَقانيم الثَّلاثة . ونرمز الهالة المُرَبَّعة إلى الشُّخوص الأحياء التي كانت مُعاصرة سَواء أكانوا من رِجال الدِّين أو من غَيْرِ رِجال الدِّين كالبابوات والأباطرة وَأَصْحاب العَطايا والهِبات . أمّا الهالة المُسْتَديرة المَألوفة فكانت عادةً للعَذْراء مَرْيم وَالملائكة والقِدِّيسينَ . وفي أَواخر العُصور الوُسطى غدت الهالةُ قُرْصًا ذهبيًّا ولا سيّما في القَرْنِ الرّابع عشر ، ويُنْقَشُ اسْمُ صاحبِها عَليها . وقد رسم فَنّانو عَصْرِ النَّهْضة الهالة قُرصًا بَسيطًا وَفْقَ قَواعدِ المَنْظور perspective* ، وما لبثت الهالة أن تُنوسِيَتْ

كمّيات من الحرير تفوق ماتغزله زميلاتها ، ففرح أبوها بهذه الدودة وترك عمله ليرعاها فإذا بها تملأُ البلدة كلها خيرًا وبركة فنصَّب أهل البلدة هفتواذ حاكِمًا ، فشُيِّد قلعةً حصينةً فوق الجبل وبنى بها حَوْضًا حجريًّا نسترخي فيه الدودة التي أخذت تنعَمُ بتناول الأرز واللَّبن والعسل حتى أصبحت في حجم الفيل مع مرور الأعوام . وأقلق وجود الدودة الشّاه أردشير Ardashir * فجرَّد جيشًا للقضاء عليها وعلى هفتواذ غير أن الجيش عادَ مدحورًا . فجرَّد الشّاه جيشًا أكبر ووضعه تحت إمرته وقيادته وإذا بالذعر يُصيبه حين رأى جيوشَ هفتواذ الجرَّارة ، وحين علم أردشير أنَّ هٰذه الدُّودة مِن صُنْع الشَّيطان أهْرِمان ، وأنه لايُمْكن قَهْرُها إلّا بالحيلة ، تنكَّر في زيِّ تاجرٍ وَاصْطَحب مَعهُ قافلةً وصعد القلعة متظاهرًا بالرَّغبة في التبرُّكِ بالدودةِ التي بحبا بفضل خيرها . وحين اطمأن الحرّاس إليه دعاهم إلى مأدُبة عامرةٍ فأخذوا يعبُّون من كؤوس خمرِها حتى ثقُلت رؤوسهم فحمل جرَّةً مليئةً بالرَّصاصِ المصهور ومضى إلى حوض الدُّودة التي رفعت رأسها متأهِّبة لتناول طعامها ، فإذا بالرصاص المصهور يتدفَّق إلى حلقها فتصرخ صرخة تهتزُّ لها القلعة من أساسها وتموت الدودة بينا يُعمِل أردشير سَيْفَه في الحُراس السُّكارى فَيتهاوون ، ثُمَّ يشير أردشير إلى جَيْشه الرابض في مَخْبأٍ قريب فإذا به يتقاطرُ على القلعة ويقضي على هفتواذ وأبنائه ويستولي على البلدة . وتضُمُّ شاهنامة طهماسب ١٥٢٢ المحفوظة بمُتحف متروبوليتان بنيويورك أروع مُنَمْنمةٍ تصوِّر هذه القِصةَ . (صورة ٣٣٩)

Hakuho period *période f. Hakuho* (cul.)

حِقْبةُ هاكُوهُو (٦٤٥ — ٧١٠ م)

كان الفنُّ اليابانيُّ خلال حِقبةِ هاكوهو تحت التَّأثيرِ المباشِر لفناني أُسرة طان T'ang * dynasty الصِّينيَّة ، إذ كانت العَلاقاتُ وثيقةً بين بلاطي الدولتين ، ووقع الاختيارُ على مدينةِ نارا لتكونَ العاصمة الجديدة مما دفع حثيثًا بحركةِ التَّشييدِ والبناء التي بلغ عددُ المعابدِ فيها وفيما حولها في وقتٍ ما حوالى خمسمئة معبد . والراجحُ أن معظمَها كان مزيَّنًا بالتَّصاويرِ التي لم يبقَ منها غيرُ لَوْحاتٍ

حُكْم أسرة هان شَرَع الفنانون يرسُمون بخطوط ممتدَّةٍ براح وبنفس الطاقة المتفجّرةِ التي انطوت عليها فنون أسرة « التشو » Chou * dynasty ،ومثلما كان العلماء والأدباء في كل مكان بالشرق القديم يدوِّنون نصوصهم فوق لفائفَ قابلةٍ للطيِّ والنقل من مكان لآخر قُدِّر لفن التَّصوير الصِّينيّ فوق اللفائف أن يغدو هو الآخر فنًّا خالِدًا باهِرًا . ونكشف التحف المصوَّرة المطليَّة باللَّك lacquer * من عهد أسرة هان عن نماذج للتَّصوير آنذاك . والراجح أنَّ اهتِمام الفنانين كان موجهًا ــ شأن كل الحضارات في بداياتها ــ إلى تصوير أحداث الناس ، وكانت تعاليمُ كونفوشيوس Confucius والفلسفة الطاوية Taoism * ذاتَ أثرٍ بالغ على حياة الناس في الصِّين ، لذا كانت معظَمُ التصاوير التي حفظها الزمنُ مستوحاةً من الكونفوشيوسية والطاوية ، ولم تكن المناظرُ الطَّبيعيَّةُ مما يستهوي فنانَ ذلكَ العهد المبكِّر الذي كان مشغولًا قبل كلِّ شيءٍ بنشاطِ الإنسان من حوله . (أُنظر Confucianism)

وقد أخذ الفنانون في عهد هذه الأسرة يستخدمون أساليبَ النحت التي وفَدتْ إليهم من الشمال الغربيِّ ، فنحتوا أشكالًا تخطو في رشاقةٍ وسكينةٍ ، كما خلَّفوا تماثيل منمنمة بالغةَ الطرافةِ للإنسان والحيوانِ تَبعث على الضَّحكِ كي تُودَعَ المقابِرَ .

Hanging Gardens of Babylon **حدائِقُ بابِل المُعَلَّقة** *jardins m. pl. suspendus de Babylone* (cul).

على نحو من مِئتي مترٍ من برج بابِلَ Tower of Babel * وإلى الشَّمال منه كانت ثمةَ ربوةٌ بنى عليها نبوخذنصر Nebuchadnezzar * أجمل مبنًى من بيوته ، فجعل جدرانَه من الآجُرِّ الأصفر ، وفَرش أرضه بالخرسان الأبيض والمبرقش ، وجمَّل سطحَه بنقوشٍ بارزة مصقولة برَّاقة ، وجعل على مدخله أُسودًا ضخمةً من حجر البازلت . وقريبًا من هذه الرَّبوةِ كانتْ حدائقُ بابل المعلَّقةُ التي كانت تقومُ فوقَ سلسلة من المصاطب المتدرِّجة طبقة فوق طبقة ، وهي التي ذاع صيتها وكان اليونان يعدُّونها مِنْ عجائب الدنيا السَّبع وينسبونها خطأً إلى سميراميس . ويُحكى أن السَّبب في إنشائها

hands **الأيْدي**
mains f. pl. (blt.)

ثَمَّة وضعات للأيدي اصطُلح عليها ، ولراقص الباليه المتمرِّس الحقُّ في تعديلها أحيانًا بما يتراءى له لإبراز أسلوبه الشَّخصيّ .

١ ، ٢ . شكلان لليد قبل أن تشرعا في حركة أرابيسك arabesque*

٣ . مشهد اليد أثناء التَّدريب على البار .

٤ . مشهد اليد في حركة أرابيسك arabesque*

٥ . مشهد اليد والكفُّ متَّجهةٌ إلى أعلى .

٦ ، ٧ . يكشفان عن قبح مشهد اليدين عند المبالغة في التكلُّف .

٨ . نموذج لحرية تصرُّف مصمِّم الرقصات في وضعة اليد الَّتي تتخذها أيدي الراقصينَ في باليه « بروميثيوس » من تصميم ليشين وموسيقى كلود ديبوسي .

٩ . وضعة أرابيسك arabesque* سليمة تتَّخِذ فيها الأيدي الوضعة السَّويَّة .

١٠ . وضعة أرابيسك يشوبها التكلُّف فيغيب الاتِّساق والتَّناسُق .

وضعات الأيدي لراقصات الباليه
(شكل ٦٧)

Han dynasty **أُسْرةُ هان** *dynastie f. Han* (cul.) (٢٠٦ ق.م ـــ ٢٢١ م)

خلالَ الإمبراطوريةِ الصِّينيَّة الأولى تحت

بصفحةٍ من أمجدِ الصفحاتِ للملكِ حمورابي الفاتح المشرِّع (وحمو هو اسمُ إلهٍ أموريٍّ ، ومعنى الاسم ذو العَمِّ العظيم) . ولعلَّ امتداد الزمنِ به في الحكمِ كان ممَّا أتاح له الفرصةَ ليخطِّطَ وينفذ ، وما أربعون سنةَ تزيد اثنتين (١٧٩٢ – ١٧٥٠ ق.م) بالفرصة الهَيِّنة لِمَلِكٍ جادٍّ وَحاكمٍ مُصْلِح . وتُصوِّر الأختام والنُّقوشُ هذا الملكَ العظيمَ شابًّا يَفيضُ حماسة ومواهِبَ ، فهو في حروبِهِ يحسن الانقضاضَ ويُتْقِنُ المراوغة ، وهو أثناء الفتنِ داهيةٌ يقضي عليها ويقهرُ خصومَه ، وكان شجاعًا لايأْبَهُ بالمخاطِرِ لم يخسر في حياته معركةً خاضها . وإذا هو يجمع تحتَ لوائِه بحكمتِهِ تلكَ الدويلات من حوله التي عاشت في نزاعٍ وخصام ويُهَيِّئُ لها حياة آمنة وادعة بما سنَّ لها من قوانينَ وتشريعاتٍ تكفُل العدلَ والمساواة يأتي على رأسها « قانون حمورابي » الشهير . ولم يكن هذا التَّشريع إلا أثرًا من آثارِ حمورابي العديدة ، فقد حفر قناةً بين لَغَش والخليج العربيِّ خفَّف بها من حدَّةِ الفيضان الغامِرِ للرافِدَيْن الكبيرَيْن دجلة والفرات الذي كان يأتي في طريقه على الكثير من البلاد والعباد . واستطاع بهذه القناة أن يمدَّ مساحات فسيحة من الرُّقعة الزِّراعيَّة . وكما شاد حمورابي القِلاع شاد المعابد فجمَع بذلك رجالَ الدِّين إليه كما جمع رجالَ الدُّنيا حوله ، وكان كل مايجمعه من الضَّرائب يُنفَق بعضه في تثبيتِ سلطانه وتدعيم القانون وإقرار النظام إذ لا قيام لمُلكٍ إلا بتحقيق هذا كلِّه ، كما ينفق بعضه الآخر في تجميل عاصمة مُلكِه ، فانتشرت في ربوعها القصورُ والهياكلُ . ولكي يربط مابين شاطئي الفراتِ أقام جسرًا عليْه ، وإذا عرفْنا أنَّ ثمة سُفُنًا ضخمة لم يكن مَلَّاحو كُلٍّ منها يقلُّون عن التِّسعين تَمْخُر هذا النَّهر محمَّلةً بالتِّجارة صاعِدةً هابطةً ، عرفنا كيف كان ذلكَ الجسر مشيَّدًا .

وهكذا كتب حمورابي لبابلَ أن تعيش زمانه قبل المسيح بنحوٍ من ألفي عام حياة رَغدة لم نشهد مثلها في الأزمان القديمة إلا أغنى البلاد وأرقاها . (صورة ٣٠١)

Hamza-nama **حمزه نامه**
Hamza-nama (arts) see: **Mughal school of painting**

بسكيبيو Scipio وسمبرونيوس Sempronius عند نهر الرون Rhone ونهر البو Po ونهر تريبيا Trebia ، ثم عبَر سلسلةَ جبالِ الأبينين Apennines غازيًا إتروريا Etruria وهازمًا جيش القائد فلامينيوس Flaminius الرُّومانيّ . وكان قوامُ جيشه وقتذاك أربعين ألفًا من المشاة وعشرة آلاف من الفرسان عندما التقى بالرومان في معركة كاناي Canae الشَّهيرة . وكانت مذبحةً رهيبةً للرومان لقِيَ فيها أربعون ألفًا من الرومان حتفهم ، واتخذ الغزاة من جثث الرومان جسرًا عبروا فوقه . وقد بعث هانيبال إلى قرطاجه ثلاثة مكاييل من الخواتم الذَّهبيَّة الَّتي انتزعها من جثث خمسة آلاف وستمئة وثلاثين فارسًا رومانيًّا لكي تكونَ رمْزًا لانتصاره السَّاحق . ولو أنه اتجه فورًا بعد المعركة إلى أبواب روما لاستسلمت له ذُعْرًا إذا صدَّقنا ماذهب إليه بعضِ المؤرخين ، غير أن تباطؤهُ قد منَح أعداءه فرصةً يستردُّون فيها أنفاسهم ويَشْحَذون فيها قُواهُم فازدادوا صلابةً وعزيمةً وحماسةً . فلم يكَدْ هانيبال يصل إلى أسوار روما حتى عرف أن الأرضَ التي يُعَسْكِر فوقها معروضةٌ للبيع في الفورم الرُّومانيّ بثمنٍ غالٍ دليلًا على ثقةِ الرومان من إقصائه عن بلادهم . وبعد أن حام بعضَ الوقت حول المدينة ارتدَّ إلى مدينة كابوا Capua حيث ركن جنوده إلى ارتشاف المَلذَّات والاستغراق في اللَّهْو في تلك المدينة الباهرة . ومنذ هذه اللَّحظة شاع أن « كابوا » قد أصبحت بداية هزيمته كما كانت كاناي بداية هزيمة الرُّومان . ذلك أنَّ الرُّومان بعد معركة كاناي أصبحوا أشد حذرًا ، كما بثَّ فيهمْ القائدُ مارسيللوس Marcellus الإيمان بإمكـان إلحاق الهزيمة بهانيبال . وبعد جَدَلٍ مستفيضٍ في مجلسِ الشُّيوخ الرُّومانيّ استقرَّ الرَّأيُ على نقْلِ ميدان الحرب إلى أفريقيا بهدف زَحْزَحةِ هانيبال عن أبوابِ روما ، وعُهِد إلى سكيبيو أوَّل من تقدم بهذا الاقتراح بتنفيذه . وحين رأت قرطاجه الجيوش الرُّومانيَّة على شواطئها استدعت هانيبال على عَجَلٍ من إيطاليا فغادرها والدموع مِلْءَ عينيه بعد أن بثَّ الرُّعْبَ في قلوب أهلها مدَّة ستة عَشَرَ عامًا . والتقى هو وسكيبيو قُرْب مدينة قرطاجه ، وبعد مـداولات ومفاوضات لم يتنازل أحدُهما للآخر فيها عن

المثيلة ، ومع ذٰلك جاءت مُنْطلقةَ الأسلوب تنطق برهافة الحسِّ التي تتجلّى في قدرتها التَّعبيريَّة . وإذ كانت أسطوانية الشكل فلم تكن بحاجة إلا للقليل من الصلْصال . وهي خفيفة الوزن سريعة الجفاف يسهُل حرقها في الفرن . وإذ أُعِدَّت هذه التماثيل كي تُشاهَد من بُعدٍ فلم تكن ثمة حاجةٌ إلى تقنية شديدة الحذْق ، ولهذا كانت تُعدُّ على عَجَل . موجز القول إن تماثيل هانيوا تمثل في جوهرها طبيعة الفنِّ اليابانيِّ أو هي — في عُرف البعض — نموذجُه الأصليُّ prototype * .

(صورة ٣١٢)

هانيبال [حَنِبَعْل] **Hannibal**

Annibal; Hannibal (cul.)

قائدٌ قَرطاجَنّي شهير تلقَّى تدريبه العسكريَّ الشاقَّ في معسكر أبيه هاميلكار Hamilcar ثُمَّ ارتحل إلى إسبانيا في سنِّ التاسعة ، ورضوخًا لمشيئة أبيه عاهده على ألا يُرْضخ لإقامة سلام بينه وبين الرومان . وبعد وفاة أبيه تولَّى قيادة الفرسان في إسبانيا إلى أن عُيِّن قائدًا عامًّا لجيوش قَرطاجه ولما يبلغ الخامسة والعشرين من عمره . وفي غضون سنواتٍ ثلاث استطاع إخضاعَ كُلِّ شعوب إسبانيا التي كانت تناهض سُلْطة قرطاجه واستولى على مدينة ساغونتوم Saguntum بعد حصارٍ دام ثمانية شهورٍ ، وإذ كانت هٰذه المدينةُ حليفةً لروما كان سقوطُها في يد هانيبال سببًا مباشرًا للحرب البونيَّة Punic الثانية التي أبلى فيها هانيبال أعظم مواهب القادة المحنَّكين ، فجنَّد ثلاثة جيوشٍ كُبرى أرسل أحدها إلى أفريقيا وترك الثاني في إسبانيا وزحف إلى إيطاليا بالثالث الذي كان قوامُه — حسبَ تقدير البعض — عشرين ألفَ مقاتلٍ من المشاة وستة آلافٍ مِن الفُرسان ، وإن ذهب البعض إلى تجاوز الجيشِ مئة ألف . وبلغ هانيبال في زحفه جبالَ الألْب التي كان اختراقها يُعَدُّ مستحيلًا ، فلم يعبرها أحد من القادة قبله سوى هِرَقْل الأسطوريّ .

وبعد مشاقَّ لاحصْرَ لها ارتقى قممها في تسعة أيام . ومع أنه فقد ثلاثين ألفًا من رجاله شقَّ طريقه في يسر حتى لقد عبرتْ أفيالُهُ الجبال دون تعرُّضٍ للأخطار . وقد تصدَّى له الرومان بمجرد دخوله إيطاليا فأوقع الهزيمة

يرجع إلى أن نبوخذنصر حين تزوَّج ابنةَ ملكِ المديين Medes * أحس في زوجته حنينًا إلى خضرة بلادها الجميلة وضيقًا بحرِّ بابل اللافح ، فبنى لها تلك الحدائق ليعوِّضَها ما فاتها . وكانت المياه تُرفع إليها من الفُراتِ في أنابيبَ وتدفَعُ إليها الماءَ آلاتٌ تديرُها جماعاتُ الرقيق . وكان ارتفاعها نحوًا من ٢٢ مترًا ، وغُطِّي سطحُها بطبقةٍ ثقيلة من الطَّمي بحيث يكْفي لاستنبات الأزهار بله الأشجار . وكانت نساء القَصرِ يخرجْنَ إلى تلك الحدائق غير محجَّباتٍ إذ كُنَّ في هذا المكان العالي بمأمنٍ من الأعين ، ومن حولهنَّ الأزهار العطرةُ ومن تحتِهنَّ السُّهولُ وشوارعُ بابل وأزقَّتها تعجُّ بالناس يكِدُّون ويعملون .

تماثيلُ هانيوا الفخَّاريَّة **haniwa pottery**

céramique f. Haniwa (arts)

سادَ نَحتُ تماثيلَ بُدائية متعجِّلة أُطلِقَ عليها اسمُ تماثيل هانيوا خلال عصر الدَّفن في ربوات عالية في اليابان ، وكانت تُصَفُّ خلال الحفلات الجنائزية وغيرها حول رُبى الدَّفْنِ في صفوفٍ متتالية لتحولَ دون انهيار الأتربة . وكانت في مبدإ الأمر مجرَّدَ شكلٍ دائريٍّ ثم اتَّخذت أشكال البيوت والدُّروع والسُّيوف أو الأشكال الآدمية والحيوانية . ومع بساطة تماثيل هانيوا وأشكالها البعيدة عن الفن فإنها تُفصح عن إنسانيةٍ متدفِّقة وطبيعةٍ بدائيَّة ، إذ كانوا يتمثَّلون فيها حُضورَ أسلافهم . وتُعدُّ تماثيل هانيوا امتدادًا متطوِّرًا لتماثيلِ الشُّخوصِ والحيواناتِ التي كانت تنتصب عادةً أمام رُبى الدَّفن الصِّينيَّة ، وكذلك للقرابين الجنائزيةِ التي كانت تقدَّم خلال عهد أسرة هان Han* الصِّينيَّة ، كما كان دفن تماثيل الشخوص الآدمية والحيوانية ونماذج البيوت في المقابر مع الموتى أمرًا شائعًا وقتذاك ، وكانت الأماثيل الفخارية الدَّقيقة تقدِّم تحيةً للمتوفَّى وكأنه لايزال على قيد الحياة . غير أن لتماثيل هانيوا اليابانيَّة طابَعها الخاص بها ، فقد تغيَّرت وظيفة تماثيل هانيوا الأسطوانيَّة المبكِّرة بوصفها حاجزًا وقائيًّا لتصبح حِلْياتٍ زخرفيَّة شأنها شأن تماثيل الشُّخوصِ والحيوانات الحجريَّة الصِّينيَّة أو مثل تماثيل الشُّخوص والحيوانات والبيوت ، غير أن تماثيل الهانيوا ذات البساطة البدائية كانت تفتقر إلى رقَّة المنجزات الصينية

شيءِ النفي الجيشان عند زاما Zama ، فأوقع سكيبيو الهزيمة بالقرطاجنيّين وقتل منهم عشرين ألفا وأسَرَ مِثْلَ هذا العدد .
والثابت أن فشل حملة هانيبال في إيطاليا لم ينشأ عن تقصير منه بل عن تخاذُل مواطنيه عن تقديم الدَّعْم له ، على عكسِ خصومِهِ الرُّومان ٱلَّذين جنَّدوا في سنةٍ واحدة ثماني عشْرةَ فرقةً لمقاومة القرطاجنيّين .

haoma *haoma* (rel.) **شرابُ الهوما**

شراب الخلود في « الزندافستا » وَفْق عقيدة ميثرا Mithra * ، مثلُهُ مثل شراب السُّوما soma القيدي في الهند ، ولو أن النّبات المستخرج منه يختلف لاختلاف الموطن ، إلا أنّه في الحالتين عُشْب مقدَّس يُعْصَرُ لاستخراج شراب لايكاد يتخمَّر حتى يسمو بروحانيات من يشربه . وكانت التَّعاويذ التي تُتْلَى خلال شعائر الهوما تطرد الجان الشِّرّيرة ممهِّدة الطريق لسيادة الخير .

hard style **الأسْلُوبُ الصّارِم**

style m. dur (arts) see: **soft style**

harmony

harmonie f. (mus. & arts)

١ — في الموسيقى :تآلُف الأصْوات ، هارْمُونيَّة

هو تآلف الأصوات رأسيًا بحيث تُسمع كلها في طرفة واحدة one beat ، وقد يكون التآلف متجانسًا أو متجافيا حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقي . وهكذا تتوالى التّجمُّعات الصَّوتيّة ٱلّتي تُعزف في وقت واحد ، ويكون لهذا التّتابع تأثيرٌ نفسيٌّ يُمليه المؤلِّف ويشكِّل به الإحساس الوجداني للخطِّ اللَّحني ٱلّذي يلتصق بأذن المستمع ، وهو في أغلب الأحيان الغطاء النَّغمي ٱلّذي تدعمه هٰذه التآلفات .

٢ — في التّصوير : التّناغُمُ ، الاتِّساقُ ، الانسجام

هو التّواؤُم بين عناصر اللَّوْحة ألوانًا وخطوطًا وظلالًا ومساحاتٍ على صورة يرتاح لها البصرُ ، ومن ثم فهو اجتماع العناصر المختلفة على تناسق وائتلاف يكون منه شيء موحَّد .

harp (mus.) see: **percussion**

Harpies **الهارْپي**

Harpies (myth.)

هي في الأساطير الإغريقية طيورٌ وحشيّةٌ مجنَّحةٌ لها رأسُ امرأةٍ وجسَد عُقاب ، زُوِّدت أقدامُها وأصابعها بمخالبَ حادّةٍ ، وكنَّ ثلاثة أوفدتهنَّ الإلهة جونو Juno * زوجة جوپيتر Jupiter * لاختطاف الطعام من فوق موائد فينيوس Phineus ملك طراقيا عِقابًا له على سمْلِ عيونِ ابنيه ، وكنَّ يتضحن بنَتَنٍ يُفْسد مايصِلُ إليه .

harpsichord **هارْپسيكُورْد**

clavecin m. (mus.)

آلة ذات مفاتيح [ملامس] keyboard* تُغمز أوتارها المزدوجة آليًّا بريشات quills* ، وهذا على العكس من البيانو ٱلّذي تُدَق أوتاره بمطـــــارِقَ hammers والكلاڤيكــــــورد clavichord * ٱلّذي تُقرع أوتاره بمدقّات tangents مَعْدِنيَّة . وقد اشتُهر الهارپسيكورد فيما بين عامَيْ ١٥٥٠ و ١٨٠٠ كآلة منفردة أو بين مجموعة آلات موسيقيّة ، ثم انتعشَ من جديد بعد عام ١٩٠٠ وذلك عند عزف الموسيقى القديمة على النّحو الذي كانت تُعزف عليه . (انظر clavecin) (شكل ٣٦)

Harran *Carrhae* (cul.) **حَرّان**

كانت مدينة حران الوثنيَّة بالعراق من بين مصادرِ التأثير الفني في أوائل عهودِ التَّصْوير الإسلامي ، فقد كانت تضمُّ معبدًا قديمًا لعبادة القمر شيَّده ملوكُ أشور . غير أن هجرة فئةٍ من اليونانيِّين إليها أدخل عبادةَ الآلهة المتعدِّدة ٱلّتي تحمل ملامحَ وأسماءً يونانيَّةً .
واحتفظ الأهالي حتى ظهور الإسلام بديانات هي مزيج بين العقيدة البابليَّة والإغريقيَّة أهمها عبادات النُّجوم . وخلال حكم الخلفاء العباسيِّين حين نشطت حركة التَّرجمة والنَّقل عن العلوم والثَّقافة اليونانيَّة ، كان الوثنيُّون في حران هم أوفر النّاس حظًّا من هذا العمل ، وانصبَّ اهتمامُهم على دراسات الفَلَك والرياضيات على الأخصّ . ومن هنا تولَّد الاهتمامُ بتمثيل الأفلاكِ السَّماويَّة ٱلّتي برزَتْ بين النماذج الأولى للفنون التَّصويريَّة في بداية العصور الإسلامية . وليس من المعروف إذا كان الوثنيُّون في حران قد شاركوا في تنمية فنِّ التصوير في نواحٍ أُخرى ، ولكن المؤكَّد هو أنَّهم اعْتَنَوْا بهذا الفنِّ من فنون الحضارة القديمة مع غيره من الفنون .

Hartung, Hans (arts) **هارْتونغ ، هانْز (١٩٠٤ —)**

مُصوِّرٌ تجريديٌّ من أصلٍ ألمانيٍّ نشأ على مذهبَيْ الانطباعيَّة والتَّعبيريَّة الألمانيَّة ، ثم تحوَّل إلى التَّصويرِ اللا تشخيصيّ - non * figurative عام ١٩٢٢ مما جلَبَ عليه سخطَ الحُكْم النازيّ فهربَ إلى فرنسا حيث خدَم خلالَ الحرب العالميَّة الثانية بالفرقةِ الأجنبيةِ وغدا مواطنًا فرنسيًّا عام ١٩٤٢ .
(صورة ٣٤٩)

hatchings **التَّهْشِيرُ**

hachures f. (arts)

هي الخطوط المتوازية أو المتقاطِعة المستَخْدَمة في التَّظليل ، وبها يستعين الفنان في التَّعبير عن الظِّلال ٱلّتي توحي بتجسيم الأشكال . (انظر shading)

Hathor *Hathor f.* (myth.) **حَتْحُور**

إحْدى إلهات السَّماء في العقيدة المصرية القديمة وسُمِّيت « عين إله الشَّمس » ، وجعلَ منها المصريُّون إلهة للحُبِّ ، وأصبحت الإلهة الطُّروب عند النِّساء ٱللّاتي جعلْنَ منها أمًّا وجعلن لها طِفْلًا إلهيا هو « إيحي » ٱلّذي يَجْلِس في حِجْرها ، وكانت مصرُ العليا الموطنَ الأصليَّ لحتحور .

Hathoric capital **التِّيجانُ الحَتْحُوريَّة**

chapiteau m. hathorique (arch.)

ظهرت هذه التيجان منذ الأسرة ١٨ المصرية ، وكانت تُخصَّصُ لمعابد الرَّبات ، وتعلو الأعمدةَ المربَّعةَ والأسطوانيَّة على السَّواء ، وأضيفت لهذه التِّيجان مكعَّباتٌ تعلو رأسَ الربَّة . (صورة ٢٩٨)

Hathoric columns **أعْمِدةٌ حَتْحُوريَّة**

les colonnes hathoriques (arts)

هي أعمدةٌ مستديرة من أعمدة العمارة المصرية القديمة ، قد تكون مَلْساءَ أو ذاتَ أخاديد ، يعلوها تاجٌ على شكل الصَّلْصلات الموسيقيَّة الخاصَّة بشعائرِ عبادةِ الإلهة حتحور

Hathor • وقد صُنع صندوقُ الصلصلة على شكل رأس الإلهة البقرة حَتْحور ، تتدلّى منه ضفيرتان طويلتان من الشَّعْر ، ويمثّل قَرْنا البقرة — إذا ظهرا — كخطوطٍ حلزونيّةٍ فوق الصندوق الصوتيّ . (صورة ٢٩٩)

Hatra *Hatra* (cul.) **الحَضْرُ**

عاصمةُ مملكةٍ صغيرةٍ في شمال بلاد الرافدين تقعُ بين دورا أوروبوس Doura Europos ونهر دجلة غير بعيد عن مدينة الموصيل ، وكانت بمنزلة قلعة حصينةٍ على حدود الدَّولة البارتيّة يقوم عليها حلفاءُ من العرب ، وقد اشتُهرت بأطلالِ حضارتها الغابرة خلال القرن الثاني الميلاديّ . وقد أخذت الحَضر عن البارت عمارتَهم وخاصّةً البيتَ ذا الفناء المكشوف والإيوانات الأربعة . كما تميّزت وجوه تماثيلها بالدِّقة على غِرارِ الأخمينيين . وفي الوقت الذي بذل فيه الفنان جَهدًا واضحًا في إضفاء الطابَع الرُّوحي لم يتخلّ عن الواقعيّة التي أبرزها من خلال تفاصيل الثياب وتصفيفات الشَّعْر والحُليّ . (صورة ٢٩٧)

Hatshepsut **حَتْشِبْسُوت**

Hatshepsout (cul.)

كانَ للنّصرِ العظيم ٱلّذي حقّقه أحْمُسُ مؤسّسُ الأسرةِ ١٨ في مصر القديمة أثره في اعتزاز هذه الأسرة بقوّتها واندفاعِها إلى فتوحاتٍ أخرى خارجيّةٍ حقّقت بها هي الأخرى للبلاد ثراءً ورخاء . وإذا ما آل الأمر إلى تُحُتْمُس الأول دفع بحدودِ بلاده جنوبًا حتّى دُنْقُله في السُّودان ، ثُمَّ شمالًا حتى نهر الفُرات . وخلَفه على العرشِ ابنهُ الملك تحتمس الثاني الذي تزوج المِلكةَ حَتْشِبْسوت أخته من أبيه ، ثُمَّ مات عنها فاستأثرت بالمُلْك وحدها بعد أن أقصت عنه تُحُتْمُسَ الثالث ، وكان زوجُها قد رتّب له الأمْرَ في أن يخلُفَه .

ولقد حَرصت حتشبسوت على الظُّهور بمَظْهر الرِّجال ، إذ كانتِ التّقاليد المقدّسة تَفرض أن يكون مَلِكُ مِصرَ ابنًا للإلهِ آمون . من أجلِ هذا أشاعت أن آمون حلّ بأمها ضيفًا وأخبرها قبل أن يتركها بأنها ستضع ابنةً لها صفاته الإله جميعًا . لذلك ارتدت ملابسَ الرِّجال ووضعت لحيةً مستعارة ، وأمرت بأن تصوَّر في صورة فِرْعَوْنَ مُلْتحٍ بلا نهدَيْن ، وسمَّت نفسها باسم « ابنُ الشّمس » و « سيّد القطرَيْن » ، غير أن النُّقوش بقيت تُشير إليها بضمير المؤنَّث أحيانًا ، كما نرى في معبدها بالدير البحريّ .

ولم تمض أعوام حتى أثبتت حتشبسوت أنّها من خيرة حُكّام مِصر ، فقد أرست قواعدَ الأمْنِ والنِّظام والاستقرار في الداخل دون عنف ، وحافظت على السّلام خارج الحدود دون تضحيات ، وعمِلت على إنعاش التّجارة الخارجيّة بإرسال بعثة إلى بلاد بونت التي تقع حول باب المَنْدب وتشمل سواحل الصُّومال وإريتريا والشّواطئ الجنوبيّة لبلاد العرب . وجمّلت معبدَ الكرْنك بإقامة أربعِ مسلّاتٍ سامِقةٍ ، وشيّدت معبد الدير البحري كما أصْلحَتْ بعضَ المعابِدِ القديمة التي خرّبها الهكسوس .

Hatshepsut Funerary Temple (Deir el Bahary) *Temple de Deir El-Bahari* (cul.)

مَعْبَدُ حَتْشِبْسُوت الجنائزي بالدّير البَحْري

أقامه المهندس سِنِمُوت ، ويتكون من ثلاثة مدرَّجات في مستويات مختلفةِ الارتفاع ، ويربط بين كل مدرَّجٍ وآخرَ طريق صاعد . وتحلّي جدرانَ المدرَّج الأوسط الذي يقوم خلفَ صفّيْن من الأعمدة المربعة نقوشٌ تمثّل في الرُّواق الأيمن « أسطورة الميلاد المقدَّس » التي تفسِّر أصل حتشبسوت الإلهي ، وتمثّل في الرُّواق الأيسر بعثةَ حَتْشِبْسوت إلى بلاد بونت أي الصُّومال .

وفي جوار رُواق الميلاد المقدَّس مقصورةُ الإله أنوبيس ، وبجوار رواق بعثة بونت مقصورة الإلهة حَتْحور . ويقوم المعبدُ نفسُه في المدرَّج العُلوي يتصدَّره رواقٌ مكشوفٌ به صفّانِ من الأعمدة يتكوّن أولهما من أعمدةٍ مربّعة تحمل صورةَ المَلِكة في شكل الإله أوزيريس . وينتهي الرُّواق ببابٍ من الجرانيت يُفضي إلى رواق آخرَ مكشوفٍ ذي أعمدةٍ يؤدّي بدوره إلى فناءٍ كبير مستطيلٍ يحفُّ به صفّان من الأعمدة ذات الأخاديد الرأسيّة ، ثم يظهر قُدْس الأقداس منحوتًا في صخر الجَبَلِ على امتداد الطريق الصّاعِدِ المؤدّي إلى المدرَّجات الثلاثة .

وبلغ تصميمُ المعبد من البراعة مكانًا جعله يتألّق وسط روعة المنظر الطّبيعيّ حيث الجبل الشامخ يحتضن المعبدَ ، كما أسهمت دِقّةُ التفصيل ورقّةُ الزّخارف وجمال المواد المستخدمة هي الأخرى في جعلِ هذا المعبدِ آيةً من آيات الفن المعماريّ الخالِد في كل العصور . (صورة ٣٠٥)

Haydn, Franz Joseph (mus.) **هايْدِن ، فرانْز جُوزِيف (١٧٣٢-١٨٠٩)**

موسيقيٌّ نمساويٌّ خالدٌ بدأ محاولاته في التأليف الموسيقيّ عندما كان في الثامنة من عُمُره . وفي نهايةِ حياتِه كان قد قدّم أعمالًا في مختلفِ أنواعِ التأليف الموسيقي . ومن هذه الأعمال ١٦٣ صوناته للبيانو ، ٣٥ ثلاثية للبيانو والفيولينه والتشيللو ، ٣ ثلاثيات للبيانو والفلوت والتشيللو ، ٣٠ ثلاثية للآلات الوترية ، ١٢ صوناته للبيانو والفيولينه ، ٦ كونشيرتات للتشيللو والأوركستر ، ١٢٥ سيمفونية بَقِيَ منها ١٠٤ وفُقِدَ الباقي ، ٢٤ أوبرا ، ١٤ قدّاسًا و أعمال دينية أخرى منها الأوراتوريو oratorio • الشهير المسمَّى « الخليقة » The Creation والأوراتوريو المسمّى « الفصولُ الأربعةُ » والذي يعدُّ من أعظمِ الوثائقِ الموسيقيّة في هذا المجالِ من الكتابة الموسيقية . وفي الحقّ أنّ ما تركه هايدن للبشريّة من تراثٍ نستمتعُ به الملايين هو الّذي أدّى إلى التّطوير الموسيقي الذي أحدثه بيتهوفن Beethoven • فيما بعد ، فهو الذي بدأ باستخدام الوَحْدةِ اللَّحْنِيّة المُسمّاة موتيف motif ، وهي لحنٌ قصيرٌ مميّزٌ لهُ شخصيّةٌ إيقاعيّةٌ تمكّنُ المؤلّفَ من تكوين بناءٍ موسيقيٍّ بلا حدود ، وذلك بتكبيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسيه والانتقال به في مقاماتٍ عديدةٍ ، إلى غير ذلك من أساليب التّأليف الموسيقيّ وإمكانياته . وقد اهتمّ هايدن بصفةٍ خاصّةٍ بقسمِ التّفاعُلِ في قالَب الصُّوناته وجعلَ منه دراسةً جادّةً وعرضًا لقُدُراتِ المؤلِّف ومقياسًا لكفاءته .

وحين تطوّر التّأليف الموسيقيّ من أسلوب الباروك إلى الأسلوب الكلاسيكيّ ، تطوّر كذلك الأوركستر السمفونيّ ، وكان صاحبُ هذا التطوّر هو هايدن ، وذلك باستخدامِهِ أسرةَ آلات النفخ الخشبية على نحوٍ

الموضوعاتِ الدِّينيَّة لتزيين القصور ودورِ البلاط ، وعلى أيدي هؤلاء بدأ الأسلوبُ اليابانيُّ التَّصْويريُّ في الظهور .

Heimdall **هايمدال**

Heimdal (myth.)

حارسُ قنطرةِ قوسِ قُزَحِ الإلهيَّة التي تَصِلُ الآلهَة بالعالَم السفليِّ في أساطير الشمال ، وهو حادُّ السَّمْع والبصر حتى إنه لَيستمع إلى العُشْب ينفتّح وإلى الصُّوف ينمو على ظهور الحملان ، ويعرف في أوبرات ريتشارد ڤاغنر Wagner* باسم فروه .

Hela *Hel* (myth.) **هيلا**

إلهةُ الموتِ في أساطيرِ الشمال وهي ابنة لوكي ، تمثِّل الشركلّه ويثير اسمُها الرُّعْبَ والفَزَع ، فِراشُها القَلَق وطَعامُها المجاعةُ وشيمتها النَّهَم . وهي المسؤولةُ عن الموتى عدا الأبطالِ الشُّجعانِ نصيب الڤالـكيرات Valkyries* اللّاتي يأتين بهم إلى الڤالهالا Valhalla* .

Helena **هيلينا**

Hélène (myth.) **(عن الإلياذه)**

من ليدا Leda* التي ضاجعها زيوس في هيئةِ طائرِ البجع رُزِق بالتَّوأمَيْن كاستور Castor وپوللوكس Pollux [الديسكوري Discouri] والتّوأمين كليتمنسترا Clytemnestra وهيلينا . وقد تزوَّجت كليتمنسترا من أغاممْنون Agamemnon ثُمَّ اشتركت مع عشيقها أيْغِستوس Aegisthus في قتله بعد عودتِهِ من حرب طِرْواده . أما هيلينا فكانت أجملَ نساءِ عصرها ، وقد جرَّ جمالُها عليها وعلى زوجها وقومِها الكثيرَ من المصائب . فقد اختطفها ثيسيوس Theseus* وپيرثوس Pirithous وهي لم تزل بَعْدُ صبيَّةً وتباريا على الفوز بها ، فظفِرَ بها ثيسيوس وجعلها في رعاية أمِّه أيثرا Aethra ، وحين عَرَف شقيقاها مكانها اجتاحا أتيكا وحملاها إلى أمها . ولما نَضَجَ عُودها تزاحم عليها أمراء اليونان فأخذت عليهم عَهْدًا بمناصرة من تختاره زوجًا لها ، ثم أعلنت موافقتها على الزَّواج بمنلاوس Menelaus ملكِ إسبرطه ، حتى إذا جاءَ پاريس Paris* بن پريام Priam ملك طرواده أحبَّته وهربتْ معه إلى موطنه فثارت

التي تأتي بها المقادير . والمأخذ الوحيد على هذه الفلسفةِ هو سلبيَّتها إذ تجعلُ الحكمةَ في الفِرار من أرزاءِ الحياة ، وإذا كانت مثلُ هذه الفلسفة مناسبةً للفردِ فهي بلا شكٍّ وَبالٌ على المجتمع . وقد ارتبطت في تاريخ الفلسفة حديقة أپيقور مع رُواق زينون وأكاديميَّة أفلاطون ولوكيوم وأرسطو .

غير أن الأپيقوريَّة لم تلبث أن صادَفَتْ عداءً شديدًا من جانبِ الأفلاطونيَّةِ والمذاهبِ المثاليَّةِ التي علا شأنُها ، فأخذت على مدى التاريخ تشوِّه الأپيقوريَّةَ وتُخرِج مضمونَها عن جوهرِه الأصلي —وهو المتعةُ النابعةُ من الفِكرِ— إلى متعةٍ نابعة من إشباعِ مطالبِ الجَسد . وهو ما ظلَّ لاصقًا بالأپيقوريَّة إلى حدِّ أنَّ مؤرِّخًا كبيرًا هو وِل ديورانت قصَد هذا المعنى المحرَّف حين قال محدِّدًا سرَّ تدهور الأمم تلك العبارةَ الشَّهيرة : « تولَد الأمم رواقيَّةً وتموت أپيقوريةً » . ومن الواضحِ أنَّه يَقْصِدُ بالرواقيَّة التقشُّفَ وبالأپيقوريَّة الاستغراقَ في مُتَعِ الجسد . ومع ذلك فقد هُيِّئ للأپيقوريَّة أن تستردَّ اعتبارَها على أيدي فلاسفةِ المادِّيَّة والعَلْمانيِّين .

Heian period **حِقْبَةُ هِيِ آن (٨٠٠- ٨٩٧ م)**

période f. Héiane (cul.)

انتقلت العاصمةُ اليابانيَّةُ في أواخرِ القرنِ الثامن من نارا إلى هِيِ آن — وهي كيوتو Kyoto الحالية — فاتخذت هذه الحِقبةُ اسمَ العاصمةِ الجديدة عنوانًا لها وفي السَّنواتِ المئةِ الأولى من حِقبةِ هِيِ آن الممتدةِ من عام ٨٠٠ إلى ٩٨٠ ظهرت نِحلتان بوذيَّتان باطنيَّتان esoteric * عَلى أَيدي كَهنةٍ يابانيِّين ، إحداهما نِحْلة تِنْداي Tendai Sect والأخرى نِحلة شينغون Shingon Sect ، فانبرى الفنانون يُصوِّرون آلهةَ هاتين النحْلتين ، وكان هؤلاء الآلهةُ على النقيض من آلهةِ نارا متجهِّمين رمزًا للحقيقةِ المطلقة المصوَّرة في أشكالٍ هندسية . ولقد كان تزايدُ نفوذِ الكهنةِ البوذيِّين هو الَّذي حَمَلَ الإمبراطورَ على نقلِ عاصمتِهِ من نارا إلى كيوتو ، وبذلك كان البلاطُ خلالَ حِقبةِ هِيِ آن متحرِّرًا من الخضوعِ لأيِّ سيطرةٍ دينيَّةٍ مما أفضى إلى تغيير الموضوعاتِ التي تناولها التَّصْويرُ تغييرًا جذريًّا . وبدأ كبارُ الفنانين يُصوِّرون الموضوعات الدُّنيويَّةَ إلى جوارِ

مزدوج [٢ فلوت ، ٢ أوبوا ، ٢ كلارينيت ، ٢ ترومپيت ، ٢ تمپاني] ، ثم بزيادته عدد آلات أسرة الوتريات حتى بلغ عددُ عازفي الڤيولينه الأولى عشرةً والڤيولينه الثانية ثمانية والڤيولا ستة والتشللو أربعة والكونترباص ثلاثة ؛ ليكونَ ثمة توازنٌ سمعيّ بين الأسرتين ؛ أسرةِ آلات النفخ الخشبية وأسرة الوتريات .

وعندما ارتقى هايدن بالأسلوبِ السِّمفُونيِّ الكلاسيكيِّ إلى مرحلةِ النُّضج . كان قد تقدَّم في العُمْر فواصل موتسارت العملَ على نهجه وكساه شبابًا ومرحًا وتفاؤلًا .

Hecate **هيكاتي**

Hécate f. (myth.)

رَبَّةُ الأشباحِ في الأساطيرِ الإغريقية و ابنة المارد پيرسيس Perses وأستيريا Asteria ، كانت لها القُدرة على السِّحر وتحريكِ الأشباحِ والأحْلامِ وأرواحِ الموْتى ، وامتدَّ نفوذُها إلى السَّماءِ وَالأرْضِ والبَحْرِ والجَحيم . وكانت تُسَمَّى لونا Luna* في السَّماء وديانا Diana* على الأرض وهيكاتي أو پروسيرپينا Proserpine في الجحيمِ . وكانت تبدو برؤوس ثلاثة : رأس جوادٍ وكلْبٍ وخِنزيرٍ برِّيٍّ ، كما كانت تظهر بثلاثة أجسام مختلفة وثلاثة وجوهٍ بعُنُقٍ واحدٍ .

hedonism **مَذْهَبُ اللَّذَّةِ عِنْدَ الأَپِيقُورِيِّين**

hédonisme f. (cul.)

فلْسفةٌ أخلاقيَّةٌ أسَّسها أپيقور Epicurus ، وهي فنُّ إسعاد الذات بالمُتْعةِ العقليةِ التي هي الخيرُ الأوْحَد ، وأساسها لذَّة التأمُّل التي لا يعتريها ألمٌ . وقد عاش أپيقور في أثينا حتى سنة ٢٧٠ ق.م وافتتح بها مدرسة خلويَّةً سُمِّيت « حديقة أپيقور » تتصدَّرها لافتةٌ تقول : « هنا ستُمسك أيها الزائرُ بأطرافِ السَّعادة التي هي أعظم خير » . فاللذَّة في رأيه خيرٌ والألَمُ شرٌّ . غير أن اللَّذَّةَ لم تكن عنده هي المتعةَ الجنسيَّة بل هي مُتْعةٌ مشروعةٌ تتطلَّب مُجاهدةً لايمْلِكُها إلا أهْلُ الحِكْمة ، فاللَّذةُ المقصودة هي التي تحرِّر الجسم من الألمِ والرُّوحَ من البلبلةِ ، ووسيلةُ ذلك الحكمة التي تحرِّرنا من إسارِ القَلقِ والانفعالِ وخشْيةِ الآلهة ورهبةِ الموْت وتوجُّسِ المصائبِ

الأدبيَّةِ إلى نشرِ المخطوطات وتنقيب العلماءِ في تاريخ العصر الماضي وانكباب جامعي الآثار الفنّيّة على الحفائر بَحْثًا عن الكنوز الدفينة وعكوف الموسيقيين على كتابة الأبحاث النظرية تسابقت الإسكندرية وبرغامون من أجل إقامة أعظم مُتحف ودارٍ للمحفوظات والوثائق. غير أن هذا الشغف بكلِّ قديم أدّى بالتطوُّر الفنّيّ نحو نزعةٍ انتقائيّةٍ eclecticism * وعاد بالمقاييس الجماليّة إلى القواعِدِ الأكاديميّة، وكلها أعراضٌ لجُمودِ الأساليبِ الفنّيّة والاختناقِ المحقَّق للقُوى الخلاقةِ.

Hellenistic fantasies *fantaisies f. pl. hellénistiques* (cul.) **الإغراقُ في اللّامعْقُولِ خِلالَ العَصْرِ المُتأغْرِق**

أدّت معاييرُ الفلسفةِ الأرسطيّةِ إلى تحوّلاتٍ هامَّةٍ شمِلَتْ عالَمَ الفنِّ خلالَ القرونِ الأربعةِ الأخيرة قبل الميلاد. فعندما بلغ الفنُّ الإغريقيُّ مَرْحلتَهُ الأخيرة في خاتمة عمره غدا متعجِّلًا فِقْدانَ توازُنه، معنيًّا بالحركات الجسمانيَّة، ومضى كِبارُ المثّالين الذين ظهروا في منتصف القرن ٤ ق.م يتجاوزون هذا المدى حتى عُدَّ الفنانُ ليزيبوس Lysippus * « نحاتَ تماثيل الرِّجالِ القوي البِنْية ». وكان ليزيبوس صديقًا للإسكندر رافقه خلال فُتوحاتِهِ للمُدُنِ التي غدَتْ عواصِمَ العالَمِ المتأغرق. وغدا معيار الجمال الفني في تلك الحِقْبة هو الجمع بين الجمال والقوّة في آنٍ واحِدٍ، وبمعنًى آخر بات تصويرُ الحركةِ معبِّرًا عن القُوّة. وسرعان ما تجاهَلَ الفنانون معيارَ النسَبِ الذي كان أرسطو يعتقد بأنه قَسَمةٌ من قَسَمات الجمالِ الأساسيَّة، غير أن هذا المعيار لم يلبث أن تعدّى حدوده وتجاوزَ ما جرى عليه العرف في تصوير جوانب التميُّز الإنسانيّ والمواهِبِ الخارقة، إذ غدَتِ المبالَغةُ عُنْصُرًا من عناصر الجمال، والتأكيد على القَسَمات أسلوبًا مستحدَثًا في فنون النَّحْت. وطبّق الفنانون هذا الأسلوبَ على تماثيلِ الأبطالِ الأسطوريّين مبالغين في أحجامها وفي ربطِ دلالات الحركة بمعاني القوة والبأس، ولجأ ليزيبوس إلى ذلك في تماثيل الإسكندر فاقترن حِرْصه على الاهتمام بشَخْصيتِهِ بالمبالغة في تكبير حجم التمثال بما يعكِسُ ضخامة منجزاته. وهذا التحول في الأسلوب الفني هو من غير شكٍّ نواةُ الفنِّ المتأغرق.

الإنسان وانفعالاته، وتسجيل ذلك كلّه بأسلوب طبيعيٍّ.

ولم يقتصرِ التطوُّرُ الفنّيُّ على أقاليمَ بعينها من العالم المُتأغْرِق بل انتشر في سائر أرجائه؛ فظهر أسلوب الضبابيّة الموحية بالغموض sfumato * في تصاوير مدرسة الإسكندرية، وظهرت التعبيرات المشحونة بالانفعال في مملكة برغامون Pergamon *، كما ظهر الأسلوب التقليديُّ الذي يمثل الوطن اليونانيَّ نفسه وينطوي على تقاليد الماضي بموضوعاته ووضعاته وتكويناته العريقة. كذلك كان ثمة اتجاهٌ نحو تصوير المشاهد النابضة بالحياة يتجلّى في تصوير المناظر الطّبيعية والرَّعويَّة.

على أنَّ هذه الأساليب لم تَقْتَصِرْ بأيِّ حال على الإسكندرية وبرغامون والوطن الأم بل ظهرت في كل أنحاء العالم المتأغرق: في آسيا الصغرى ورُودِس وأنطاكيه والجزر واليونان وشمال أفريقيا وجنوب إيطاليا، فقد كان الفنانون يرتحلون إلى حيث يُكلَّفون بأداء عملٍ ما، فإذا فَرَغوا من مهمة انتقلوا إلى غيرها في مكان آخر.

(الصور ٢٩٦، ٣٠٣، ٣٠٤)

Hellenistic erudition *érudition f. hellénistique* (cul.) **نزْعةُ البَحْثِ العِلْميِّ واستيعاب المَعارف (في العَصْرِ المُتأغْرِق)**

اتجه الفكر في العالَمِ المتأغرق — في الإسكندرية وبرغامون وغيرها من المراكز والعواصم — إلى البحث العلميِّ والابتكار، وتغَلْغَلَت الفلسفة الأبيقوريّةُ المادّيّة في مجالات الفِكْرِ الفلسفيّ، فكانت تستبعد في تفسيرها للظواهر الطبيعية كافّةَ العناصر الخارقةِ التي تجاوز الطَّبيعة والتي نُسِبَتْ من قبل إلى تدخُّلِ الآلهة، على نحو ماعبَّر عنه الشّاعر المسرحيُّ ميناندر Menander * على لسان أحد الأبيقوريين في ملهاة « التَّحكيم » بقوله: « فكِّروا في عدد المدن التي يزدحم بها هذا العالم، وفي عدد الأفراد الَّذين يسكنون في كل مدينة. أوَ تظنون بعد ذلك أن تُعنى الآلهة بهموم كل هؤلاء؟ إنها لو فعلت لما بدت حياتها لائقةً بالآلهة ». وهكذا تكون الأبيقورية قد أرست بذلك أساس المادّيّة العِلْمية التي كانت ثمرةً من ثمار البحث العِلْميّ في العصر المتأغرق. ومع انصراف المواهب

ثائرةُ الإغريق [الآخيين] وأشعلوا حربَ طرواده الشَّهيرة، ثم عادت إلى مينلاوس بعد القضاء على طرواده ورحلت معه، وعانيا معًا الأهوالَ حتى أدركا إسبرْطه، فعادت السعادة ترفرف على دارهما من جديد. (انْظر Iliad)

Hellenic art **الفَنُّ الإغْريقيّ [الهيلينيّ]**
art m. hellénique (arts)

فنُّ اليونان القديمة من نهاية القرن ١١ ق.م حتّى نهاية القرن ٤ ق.م. وينقسم عادة إلى العصر الهندسيِّ geometric period (القرن ٩ـــ٨ ق.م)، والعصر العتيق archaic period (٦٣٠ـــ٤٨٠ ق.م)، والعصر الكلاسيكيّ classical period (٤٨٠ـــ٤٠٠ ق.م). (انظر Greek art)

Hellenistic art **الفنُّ المُتأغْرِق**
art m. hellénistique (arts)

المقصود به فن المرحلة اللّاحقة والأقل كلاسيكيّةً للفنِّ الإغريقيِّ والّتي تبدأ من حوالى ٣٠٠ ق.م إلى حوالى ١٠٠ ق.م، ويَسْري هذا المصطلح أيضا على الفن والعمارة اليونانيّة الرُّومانيّة.

وقد أدَّتْ غَزَواتُ فيليب المَقْدُونيّ والإسكندر الأكبر (٣٥٦ـــ٣٢٣ ق.م) والإمارات التي أنشأها خلفاؤهما إلى توسيع نطاق العالم اليوناني، فانتقل مركزُ الثِّقل السِّياسي إلى مصر وآسيا الصُّغْرى وسوريا، ومِنْ ثَمَّ ظهرت تياراتٌ فنّيّة جديدة تنشر الحضارة الهيلينيّة في الإمبراطوريّة الشَّرقيّة المُتأغرِقة بعد الاحتكاك بأهل الشَّرق وحضاراته وتقاليده.

وكان من المُحتَّم أنْ يُؤدّي هذا التّوسُّع إلى تغيُّرات أساسيَّة في مجال الفنِّ كان الفنان ليزيبوس Lysippus * قد شرع فيها، غير أنها تطورت إلى ماهو أبعد خلال القرنين التاليين، واتجهت كافة هذه التَّغيُّرات إلى تحقيق المزيد من الواقعيَّة في التَّصميم والحركة والتَّعبير وحَصيلة الموضوعات التي تناولها الفنانون الذين انحصر طُموحُهم في تصوير جسم الإنسان بمستويات مختلفة والتَّعبير بطلاقة عن حركة هذا الجسم، والإفراط في إظهار نسج الثِّياب وطيّاتها فضلًا عن سَبْر غَوْر شخصيّة

الأثرياء بحشد من الحِلْيات التصويريَّة ، وآثَرَ المثالون تشكيلَ منحوتاتهم تمثِّل مشاهدَ من الحياة اليومية genre painting * ، وأسهم الصنّاع المهرة وصائغو المعادن والخزّافون ومن شابهَهُم في حياة الدَّعة والترف التي كان يستمتع بها قوم يعشقون اللَّذَّة عِشْقًا صريحًا .

وانصرف اهتمامُ الفنانِ إلى الاستثناء دون القاعدة وإلى غير المألوف دون المألوف ، وإلى الأنماط المتجدِّدة دون النَّمطِ المثاليّ ، وإلى التَّنوع دون الوَحدة ، واهتم بالفعلِ والحركة أكثرَ من اهتمامِه بالتَّجريد ، وعُنيَ بالخصائص الطَّبيعيَّة التي تميِّز الفردَ عن رفاقِهِ دون الخصائص التي تربطه بالآخرين . وكشف اختيارُ الفنان موضوعاتٍ من الحياة اليوميَّة عن شَغَفِهِ بما هو زائل وانصرافه عما هو خالد ، كما عمد إلى إضفاء الظِّلال ببراعة على الشُّعور الإنسانيّ وإلى تصوير التَّنوُّع اللا محدود لعالم المظاهر ، فكشف في تعبيرات الوجه عن الانطباعات النَّفسيَّة المباشرة ممَّا أسفر عن ازدهار فن تصوير الشُّخوص « البورتريه » portrait * وبهذا اتجهت الفنون بعد القرن ٥ ق.م نحو الإفصاح عن المشاعِر العاطفيَّة المتأجِّجة ، فحلَّت المغالاة في التعبير عن الوجدانِ مَحَلَّ التوازن بين العقل والجسد وائتلاف الأضداد وتطبيق قاعدة الاعتدال الذَّهبيَّة [قاعدة الحل الوسط لأرسطو] .

Hellenisticism **التأغْرُق ، الهيلِّينيستية**
Hellénisticisme m. **(cul.)**

التَّأغْرُق ترجمة عربيَّة للكلمة الألمانيَّة Hellenizein أي الهيلينستيَّة التي كانت تعني التَّحدُّث باللُّغة اليونانيَّة السَّليمة أو انتهاج السُّلوك اليونانيّ الأصيل ، أو بعبارة أُخرى مُحاكاة الإغريق في أُسْلوب حياتهم وثقافتهم .

وَعلى هذا فقد كان التأغرق أصْلًا صفةً لغَيْرِ الإغريق ، غير أن بَعْضَ المؤرِّخين قد استَخْدم لَفظَ التَّأغرق للدلالة على ظاهرة التحام الشَّرق بالغَرْب التي سادت في تِلْكَ الحِقْبة حين كانت الحضارة الإغريقيَّة هي السِّمة الغالبة في العالم المَأهول بأسْرِهِ ، وذٰلكَ هو سِرُّ تَسْمية المؤرِّخين لهذا العَصْرِ بالعَصْرِ المتأغرِق .

وفي الحقِّ أنَّ الحضارة الإغريقيَّة قد جَمُدت عَنْ أنْ تتطوَّر في بلادها قبل أن تَنْزح إلى البلاد وضباب البأس والأحلام البادية في العيون ، بل انتاب اليونان هوس النُّبوءات السَّماويَّة ، وَتَسَرْبَلَتْ بالعباءات الشَّرقيَّة مع زحف الحَرَكات الأسيويَّة التي عادت لتأخذ بثأرها القديم مُنذرةً بما سوف يؤول إليه الأمرُ بعد عودة النَّزعاتِ الصُّوفيَّةِ الشَّرقيَّةِ إلى اليونان مرةً أُخرى ، وهو ماكان سُلْطان العقل اليونانيّ قد قاومه في جرأةٍ وضراوة للاحتفاظ بصفاء الرُّوح وجلاءِ الفِكْر .

Hellenistic individualism ***individualisme m. hellénistique*** **(cul.)** **النَّزعةُ الفَرْدِيَّة في العَصْرِ المُتأغْرِق**

إذا كانت النزعة الإنسانية هي النَّزعة التي شاعت في أثينا خلال القرن ٥ ق.م ، فقد تحوَّلت بعد ثلاثة قرون إلى نزعةٍ فرديَّة ، واختفت المثاليَّةُ الإغريقيَّةُ الرَّفيعةُ وراء موجة من الواقعيَّة التي تحاول صياغةَ الوجود بأسلوبٍ أقربَ إلى التَّعبير عن التَّجربة المباشرة . وتمثَّلت النَّزعة الفرديَّة في الفلسفة في انتهاج التأمل الذاتيّ ، وتجلَّت في العِلْم في استخدام المذهب التجريبي ، وشاعت في الفكر الاجتماعيّ في الميل نحو عبادة البَطَل الفرْدِ الَّذي بدأ في عهدِ الإسكندر ثم استشرى بعد ذٰلك ، وانعكست على الأداة الحكوميَّة في الاتجاه نحو الأوتوقراطية ، وبرزت في الأدب في التَّشَغُّف بدراسة السِّيَرِ الذاتيَّة ، واتَّسَمَتْ في العمارةِ بالإسراف في تشييد الآثار والمعابد والأضرحة التذكاريَّة mausoleum * تمجيدًا للزعماء والحكَّام ، واتضحتْ في النحتِ في الاهتمام بالفروقِ الفرديَّة والعنصريَّة ، وتفشَّت في فنون المسرح والموسيقى بانتشار روح الاحتراف والإتقان . وفي الوقت نفسه انطمست رياضةُ الذِّهن الشاقَّة التي تميز بها المنهجُ الجدليُّ عند سقراط وأفلاطون ليخلفها الاستغراق في « اللَّذَّة » hedonism * في صورتها المنبثقة عن الذهن الهادئ المطمئن وَفْقَ مفهومها عند الأبيقوريين بوصفها خُلُوّ الذهن من المتاعب وخلوَّ الجسد من الألم . ومالبِثَت الفلسفة الأبيقورية أن صادفت إقبالًا واسعًا في الإسكندريةِ وفي مدنِ آسيا الصغرى المزدهرة ، فوجَّه المعماريون اهتمامهم الخاص نحو تشييد المساكن الأنيقة ، وعَني المصوِّرون والمشتغلون بأعمال الفُسَيْفساء بتزيين بيوت

وفي عصر الإسكندر نمت بذورُ المذاهب والتيارات الفنيَّة وإرهاصات الفنّ والأدب والفِكْرِ التي مالبثت أن أينعت فيما تلا ذلك من العصور ، ولم يعد كافيًا للتَّعبير عن القوَّة الجبارة التي ينطوي عليها الجسم البشري الاقتصارُ على أشكاله وصفاته ومعالمه فَحَسْبُ ، بل كان لا مَعْدى عن تجاوزِ هٰذا النطاق الظَّاهِرِ ومحاولةِ التَّعبيرِ عن الحياة الباطنة التي تُفسحُ السبيلَ أمامَ الرغبةِ في نقلِ المعاني والدَّلالات الشَّخصيَّةِ والنَّفسيةِ وتتيح الفرصةَ لاستجلاء شتَّى الرُّموز ، فمجالُ التَّعبير عن الباطن الإنسانيِّ أشدُّ انفساحًا وأعمقُ غورًا من مجرَّدِ الانحصارِ في تسجيل مظاهِرِ القوَّةِ ودلائل العنفِ والقسوة لأنه يتخطَّى الحدودَ العقليَّة المحدَّدة ويجتاز الآفاق الذِّهنيَّة المحْضَة ، ويدعو إلى الغوصِ في أعماقِ الحسِّ الجيَّاشة المثيرة والانغمار في بحر الخواطِرِ المفعم بالحياة والنابضِ بالحركة . وكانت الوجوهُ البشريَّة التي جلَّاها ليزيبوس في تماثيله بمنزلة التجارب الأولى لمحاولة التَّعبير عن الجهد والطاقة ولترجمة المعاناة إلى لُغةٍ فنِّيَّة . غير أن تصويرَ التَّقلُّص العضليِّ والتوتُّر العُضْويّ عند محاكاةِ الأوضاعِ المتنوِّعة وإبرازِ دلالات الأداء الحركيِّ بصورةٍ عنيفة ـــ على نحو ماظهر في وجوه مجموعة اللاوكوون النَّحتِيَّة Laocoön * ـــ لم يظهر إلا في مرحلةٍ تالية .

وخلال هٰذه الفترة تجلَّتْ حقيقةُ أنَّ الإنسانَ لَمْ يعُدْ مقياسًا لكلِ شيءٍ وفَطِن الناس إلى أنَّهم لا يحيون وحدهم في هذا الكون وأن وجودَهم يستحيلُ دون عالَمِ الحيَوان والنَّبات والجماد الذي يُحيط بهم . وهكذا انصرف الإنسانُ عن تركيز كلِّ شيءٍ حَوْلَ ذاته وبَدَأ يَضُمُّ إلى عالَمه عناصرَ من الطبيعةِ والحيوانِ وينمِّي الوشائج بينه وبين كافَّةِ العناصر المنتشرةِ في أرجاء الكون . كذلك انساق الإنسان اليوناني إلى الاهتمام بحياتِهِ الباطنة ، فلم يكتفِ باستخدام الألفاظ المعبِّرةِ عن العواطِفِ والأحاسيس الوجدانيَّة وتجنُّب لُغةِ الفكر الأصيل وإنما أفرط في الاهتمام بما يؤجِّجُ الزَّيغ في قلبهِ ويشوِّش وضوحَه الفكريَّ المتمثِّل في قوانين العقل وأصول الفكر الفلسفيّ الرَّصين . وهكذا لم تتوقَّف مراحل التَّطوُّر الوجدانيِّ عندما صاغه المثَّال سكوپاس Scopas * في أعماله من الحزن والشجن

من حَوْلها ، فأمدّها هذا الانتشار بقدرات خلّاقة جديدة داخل اليونان وخارجها شارك فيها اليونانيّون وغيرهم بنصيب كبير يَختلِفُ باختلاف البلاد . وعلى امتداد العالم القديم انتشرت اللغةُ اليونانيّةُ فَخَلَقَتْ بانْتِشارها عقليّةً مُشْتركة جمعت تَحْتَ لِوائها المتشبّعين بالثّقافة اليونانيّة دونَ نَظَرٍ إلى الأصول الّتي يَنْتمون إليها .

وقد انْفسَحَ العَصْرُ المُتأغْرِقُ فاحْتضن بلاد البارت Parthia * [فارس] والهند في الشّرق وقرطاجه وَروما في الغرب دونَ أن يَتْرُكَ في هذه البلاد الأثَر العميق الّذي خلّفه في بُلدان الشّرق الأدْنى .

ويمكن تقسيم العصر المتأغرق إلى حقَبٍ ثلاث . تَمْتدُّ الأولى ما بين عامي ٣٢٣ و ٢٨٠ ق.م حين أخذت إمبراطوريّة الإسْكَنْدر في الانحلال لتحلّ مكانها مَجْموعةٌ من الدول الجديدة . وَتَمْتَدُّ الثّانية ما بَيْن عامي ٢٨٠ و ١٨٠ ق.م وهي حقْبة ازْدهار الحَضارة اليونانيّة بعُلومها وَفلْسَفتِها وَأُسلوب حَياتها خِلالَ رُقْعةٍ فسيحةٍ من العالم القديم . وَتَمْتدُّ الثّالثة ما بين عامي ١٦٠ و ٣٠ ق.م حين دبّ الاضْمحْلالُ السّياسيّ وَسادَت اللاعقلانيّة ثُمّ ما لَبِثَ أنْ تَسلّلت الرّوحانيّة الوافدة من الشّرْق .

وَقُبَيْلَ انْتِهاء القَرْنِ الثالث ق.م أدّى ظُهور العواصِم الفَنِّيّة الهامّة في أنْحاءٍ مُخْتَلِفةٍ من مَمالِكِ ما بَعْدَ الإسْكَنْدر وَشُيوع الاهْتِمامات الجَديدة المُتنوّعة بَيْنَ المُشْتَغلينَ بالفُنونِ وَالصّناعاتِ وَالحِرَفِ إلى تَشَعُّبِ الاتّجاهات وَاسْتِحْداثِ طابَعٍ مُميَّزٍ لِمُنْجَزاتِ ذَلِكَ العَصْرِ الفَنّيّة مِنْ تَماثيلَ وَصُوَرٍ وَمبانٍ ، فَطالَبت العَواصم الثّرية لِلْمَمالِكِ الجَديدة كالإسْكَنْدريّة وَأنطاكيه وَبرغامون الفنّانينَ بمَوْضوعاتٍ مُخْتَلِفةٍ عَنْ تِلْكَ الّتي ألِفوها في اليونان .

Hellenistic theatre **المَسْرَحُ المُتأغْرِق**

théâtre m. hellénistique (drama)

حينَ وَلّت أيّام الدّيمقراطيّة الأثينيّة وَأهلّت الحضارة البُورجوازيّة ، واتّجه اهتمام الجُمْهور إلى شؤونه الخاصّة دونَ اعْتدادٍ بالشّؤون القَوْميّة أو اكْتراث بإله غَيْر إله المال ، ذهبت دَوْلة أثينا في الذّاهبين ، وَلَم تَعُدْ مَرْكَز الحضارة المُشِعَّ حينَ انتقل الحُكْمُ إلى الإسْكَنْدر المَقدونيّ . وَلم تَلْبَث الحَضارة أن استَقرّت بِصِفةٍ رئيسيّة في الإسْكندريّة مَوْطِن البَطالمة ، وفي أنطاكيه وبرغامون وغيرها من المَمالِكِ المُتأغرقة . وَمع ذَلك فقد ظَلَّ تأثير كُتّاب المأساةِ الثّلاثة الكِبار : أيسخولوس وسوفوكليس وأوربيديس ، وكذلك كاتِب المَلْهاة الخالِدِ أريستوفانس شديدًا ، فلَمْ تَتوانَ بلاد اليونان بأسْرِها عن تَشْييد دُورٍ جديدة للتّمثيل .

وعلى الرّغم من أنّ المَسارحَ قد احتَفَظَتْ بمعالِمِها البارزة حتّى النّهاية إذ كانت تضُمّ الأجزاء الثّلاثة : مُدرَّجُ المُشاهدين والأوركسترا [ساحة الرّقص] وَمبْنى المَناظِر ، إلّا أنّ وَظيفة كُلٍّ منها قَد طَرَأ عَلَيْها بَعْضُ التّعديل . بَيْدَ أنّ التّطوير الهامّ قد لَحِقَ بِمَبْنى المَناظِر إذ شُيِّد وَفْق طِراز عِمارة المَساكِن السّائد وَقْتذاك . وَإذ كان الكُوروس قد انفصَل عن المُمثّلين الّذين أصبحوا ينالونَ الاهتمام كُلّه ، فَقَد أُقيمَ المسْرَح مُرْتفِعًا فَوْقَ صَفٍّ مِن الأعْمدة القَصيرة بارزًا أمام المَنْظَر ، وَيُسمّى مُقدَّمُ المَسْرَح بروسينيوم proscenium ومن خَلْفِه الطّابَقُ الثّاني لِلْمنظَرِ يَعْلوهُ عَدَدٌ مِنَ الأعمِدةِ المَسْقوفة كي يتوافر بذلك أمامَ المُشاهدينَ مَسْرَحٌ داخليٌّ مَحْصورٌ بَيْنَ الأعْمدة وَبَيْنَ جدارِ مَبْنى المَنْظَر ، فَيَظْهَرُ المُمثّلون أمام مشاهدَ خلفيّة مُصوّرة تُوحي بما يُريدهُ المُؤلّف . وفي هَذا العَصْرِ لَمْ يَعُدِ المَسْرَحُ معرضًا للموضوعات الدينية بل غدا مصدرًا للتّرويج الدُّنيويّ البهيج .

Hephaestus (Vulcan) *Héphaistos* (myth.)

هيفايستوس [فُولْكانُوس عند الرُّومان]

تذخر الأساطير الإغريقية بذكر الخلافات الزّوجيّة التي كانت تنشب بَيْنَ زيوس Zeus * وَهيرا Hera * بِسَبَب خياناته المُتلاحقة . و لم تكن هيرا تَرْكنُ للصّمت أو للغُفران بل كانت تتصدّى لزَوْجها وعشيقاته ، فَيَقْسو زيوس في مُعامَلتها ، يُلاكِمُها تارةً وَيُوثِقُ قَدَمَيْها وَيُعلِّقها في السُّحُب تارةً أُخرى . ولقد ذهبت في خُصومَتِها ذات مرّة إلى حدِّ وَضْعِ خُطّة مع بوزيدون Poseidon * و أثينا Athena* لِتَكْبيل زَوْجِها بالسّلاسل غَيْرَ أن خُطّتهم باءت بالفشل . هكذا كانت صلة هيرا بزيوس ، صلة ربّة الرَّبّات بربِّ الأرباب لكأنّها قُوَى الأنوثة تشتبك بقوى الذّكورة .

ولقد استشاطت هيرا غضبًا صبيحة أن وَضَعت وَليدها هيفايستوس حين رأت فيه مسْخًا مُشوَّهًا فألقت به من قُبَّة السّماء فهوى في جزيرة لِمنوس ، وانشقّت الأرض حيث ارتطم وظهر بُركان إتنا ، وأُصيبَ هيفايستوس بِكَسْرٍ في قدمَيْه أقْعَدَهُ عن الحَرَكة فاحْترف الحِدادة ، يصنع لأبيه الدُّروع والسِّهام ويُهيِّئ له الصّواعق ، واستخدم العَمالِقةَ السِّيكلوبيس Cyclopes* ذوي العين الواحدة الّتي تتوسّط جباهَهم عُمّالًا لَدَيه ، وصار حَدّادَ الآلهة وَأوّلَ صانِعي المَعادن وحاكمَ النّار الجبّار الّذي يُحيلها إلى سِلاح في الحُروب وَوسيلة للتّطهير .

وقد كرِهَ هيفايستوس أمّه هيرا وأهداها عَرْشًا مُحْكَمًا صنَعه لها ، فما كادت تَجْلِس عَلَيْه حتّى اندست خِلاله و لم تَستطِع الخَلاصَ منه ، فذهب إليه أخوه وصديقه ديونيسوس وسقاه حتى ثَمِلَ وَمَضى به إلى الأولمب مُتوسِّلًا إلَيْه أن يطلق سَراحَ هيرا من العَرْش ، فَنَزل على إرادته بعد إلْحاحٍ وَخلّصها منه .

كذلك صنع هيفايستوس فأسًا شجَّ بها رأس أبيه زيوس فخرجت منه أثينا Athena * ربّة الحِكمة في دِرْعها الحَرْبيّ ، كما شيّد للآلهة قصورها وصاغ لها وَلأبطال الإغريق أسْلحتهم وَدُروعهم في كوره العظيم .

وقد تزوّج هيفايستوس بأفروديتي Aphrodite * إلهة الحب والجمال بِرَغْمِ دَمامَتِه وَعَرجِه ، فكانت تخونه مع أريس Ares * إله الحَرْب وديونيسوس إله الخَمْر وهيرمس إله الخطابة وَالبَلاغة وَمع كثيرين غَيرهم .

Hera (Juno) **هيرا [جُونُو عِنْدَ الرُّومان]**

Héra (Junon) (myth.)

كان زيوس Zeus * كبير آلهة الأولمب عَظيمَ الشّغَف بالنّساء ، لا يَكادُ يَلْمَح أنثى جميلة — إلهة كانت أم بَشرًا — حتّى يهيم بها ويحتال لمُضاجعتها ، لا ينثنيه أدنى خجل حتّى وَلو اضْطُرّ إلى التّنكّر في صُورة حيوان ليَبْلُغ وَطَرهُ منها . وقد شدّته الإلهة هيرا وهي شقيقته التي كان أبوها كرونوس Cronus*

على عُنُقه بيديه حتَّى نُفِق ، فرفعه على كَتِفِهِ ومضى به ، ويُقال إنَّه سَلَخه واتَّخذ من جِلْده رداءً له .

٢ ـــ قَتْلُهُ الهيدرا ذات الرُّؤوس التسعة الَّتي كانت تنهشُ أَهْلَ مُقاطعة ليرنا ، وكلَّما قطع رَأْسًا من رُؤوسها نبت رَأْسٌ آخَرُ مكانه ، فأَحْرَق جُذورهم جميعًا ، ثم شقَّ بطنَ الهيدرا وغَمَسَ سِهامَهُ في أمعائها حَتَّى امتلأت بالسُّمِّ القاتِل .

٣ ـــ اقْتِناصُه الغزالة الأركاديّة سريعة العَدْو ، ذهبيَّة القُرون ، نُحاسيَّة الأَرْجُل ، والتي ظلَّ يتتبَّعُها طويلًا حتَّى تمكَّن من اللَّحاق بها والعَوْدة بها إلى مَوْطنه فوقَ كَتِفَيْهِ .

٤ ـــ قنصُه للْخنزير الأرومانتيّ بعد مُطارَدة طويلة ، والعَوْدة به حيًّا محمُولًا على كتفيه .

٥ ـــ تطهير الحظائر الأوجيَّة في يَوْمٍ واحد ، والَّتي كانت تلوِّثها قُطْعان المَلِكِ أوجياس Augeas المكونة من ٣٠٠٠ بهيمة ، وذلك بأن حوَّل مَجْرى نَهْرَي ألفيوس وبينيوس ليمُرَّا داخل الحظائر فأزالا في ساعات كلَّ ما كان قد تجمَّع فيها من أقذار .

٦ ـــ إبادته الصُّقور الستومفاليّة النَّهِمة ، والَّتي كانت لها مخالبُ وأجنحةٌ ومناقيرُ من النُّحاس تلتهم بها البشر ، فظلَّ يُهيِّجها برنين المُصَلْصِلة الَّتي أَهْدَتْه إيَّاها أثينا ، فلما استُثيرت وأخذت تحلِّق في الهواء بلا هدف انْبرى يُسقِطها بسِهامه واحِدة بعْدَ الأُخرى .

٧ ـــ كَبْحُه جِماحَ الثَّور الكريتيّ الَّذي أهداه بوزيدون Poseidon* لمينوس Minos لِيَذْبَحه ، فأبْقاه إعجابًا به وَذَبَحَ غيْرَه ، فغضِبَ بوزيدون وأصاب الثَّور بالجُنون ، فمازال هرقل يحاوِره حتَّى أمْسَكَ به .

٨ ـــ قبْضُه على جيادِ المَلِكِ ديوميديس Diomedes الَّتي كانَتْ تأكُل لَحْمَ البَشَرِ في طراقيا .

٩ ـــ قَهْرُهُ شَعْبَ الأمازونات [أمازونيس] Amazons * وقتلُ ملِكَتِهِنَّ هيبولينـــي Hippolyte .

١٠ ـــ استيلاؤُه على ماشية العِمْلاقِ جيريون Geryon ذي الأجسام الثَّلاثة .

١١ ـــ استيلاؤُه على تُفَّاحات الهسبيريديس Hesperides الذَّهبيَّة بَعدَ أن حمل الكَوْنَ على كَتِفيهِ رَيْثما يذهب العِمْلاق أطلس Atlas* ليحضرها له .

الفارسيَّة . وكانَ الوزير « مير علي شيرنوائي » والشَّاعر العالِم « عبد الرحمن الجامي » بمنزلة العمود الفِقْريِّ للحركة الثَّقافيَّة في هراة ، حدَّدا قسمات مدرستها الأدبيَّة الَّتي استهدفت الهروب من الواقع إلى التَّأمُّل الصُّوفي والفنّ الرّومانسيّ مُمَجِّدة الخيالَ مُسْتبدلة رداءً ساحرًا على العالَم المَنْظور .

وَبدأت المصادر الأدبيَّة تُعنى بتسجيل أسماء الفنَّانين وتاريخ حياتهم ، فنعرفُ أنَّ أوَّل فنَّان استخدمه السُّلْطان حُسَيْن هو « شاه مظفَر بن منصور » الَّذي كانَ مُصوِّرًا أيضًا في بَلاط السُّلطان أبي سعيد غير أن شاه مظفر الَّذي اشْتُهِرَ بالمهارة الفائقة مات في الرَّابعة والعِشْرين مِن عُمْرِه ، وباتَ مِنَ العَسير أن تُنْسَبَ إليْهِ عَمَلًا بعيْنِه . وقد فاق الأستاذ « رُوح الله ميرك » شاه مظفر في شُهْرَته وكان خطَّاطًا بارعًا ومُزَيِّنًا للكتب قبل أن يُصبِح مُصَوِّرًا للمُنَمْنَمات ، ويعودُ إليه الفَضْلُ في أنَّه تعهَّد المُصَوِّر كمال الدِّين بهزاد Bihzad * بالرِّعاية حالَ وفاة أبيه وهو مازال بعْدُ طِفْلًا .

herbeds *herbads* (rel.) **هَرابِذة**

رجال الدِّين القائمونَ على بُيوتِ النَّار في العقيدة الزَّرْدشتيَّة .

Hercules, Herakles **هِرَقْل**

Hercule ou Héraclès (myth.)

تجاوزت عَلاقات زيوس Zeus * كبير آلهة الأوليمب الغراميَّة الإلهات إلى نساء أُخريات من البَشر وَمِنهُنَّ ألكمينا Alcmena زوجة أمفتريون Amphitryon ملك طيبه . وتحيَّن زيوس فُرصة خُروج زَوْجها لِلقتال فانسلَّ إلى فراشها متنكِّرًا في صُورة زَوْجها فأَنْجبت مِنْهُ هرقل . وما إن علمت هيرا Hera * بما وقع من زوجها حتَّى سعت إلى القضاء على غريمتها ساعة الوَضْع ، غيْر أنها لم تُوفَّق إلّا إلى تأخير ميلادِ هرقل سبْعة أيَّام وسبْع ليال . وأرسلت ثُعْبانَيْن لينقضا على الطِّفل وهو مازال في المَهْد ، إلّا أنَّ الطِّفل خنق الثُّعْبانَيْن بقبْضتيْه وَلِذلك سُمِّـي « هيراقليس » لأنَّه تغلَّب على حِقْد هيرا . ولم يكد يَشِبُّ حتَّى صار ذا قوَّة خارقة أعانته على أن يحقِّق اثْنَتَي عَشْرَةَ مأثرة تَعْجِزُ الآلهة عن القيام بها :

١ ـــ تصدِّيه لأسد نيميا المخيف ، فقد أطْبَق

قد ابْتلعها بَعْدَ ولادتها حتى كبُر زيوس فأرْغمه عَلى لَفظِها وأنقذها بذلك وردَّها إلى الوُجود . وكانت هيرا جميلة قويَّة الشَّخصيَّة ، مُتعالية حَسودًا سريعة الانْفِعال وَالانْتِقام ، وَهي رَبَّة النِّساء تَرْعاهنَّ في الشَّدائد وتُشْرِف على زواجهنَّ . وقد حاول زيوس أن يظْفَر بها دون طائل حتَّى عَرَضَ عليها الزَّواج فقبلَتْ ، وَصارتْ تَجلِسُ إلى جانبه على عَرْشِ الأوليمب ، وَتَظْفرُ بإكْبار جميع الآلهة ، غَيْرَ أنَّه كان ينسى في بَعْضِ الأحْيان أنَّ له زَوْجة فيحوِّم حَوْلَ غيرها .

وكانت هيرا تَخْطُرُ دائمًا في ثَوْبٍ طويلٍ يَنْسَدِل حتَّى قَدَمَيْها وَيُخفي حِذاءها الذَّهبيَّ ، وَيُتوِّجُ رأسَها إكْليلٌ مُنْسدِلٌ ينتهي بوشاح طويل يَنْحَدِرُ على كَتِفَيْها ، وَفي صُحْبَتِها الطَّاووس وَالبقرة وَالرُّمانة وَالصَّولجان . وكانت أمُّها [غيا Gaea] قد أهْدَتْها يَوْمَ زِفافها حَديقة التُّفَّاح الذَّهبيّ وحارِساتها الهيسبيريديس Hesperides (انظر Atlas) ، وانْتَشَرت عِبادتُها في اليُونان وأُقِيمَت أشْهَرُ مَعابِدها في أرغوس وصاموس .

Herat **هِراة**

Hérat, Hérât (arts)

ثمَّة مُدُن ثلاث في فارس ارْتبط اسْمُها بفُنون القَرْن ١٥ هي تبريز في الغَرْب ، وهراة في الشَّرق ، وشيراز الَّتي تكادُ تتوسَّطهما إلى الجنوب الغرْبيّ . وكانت تبريز خِلالَ مُعْظم القَرْن عاصمة التُّركُمان حتَّى استيلاء الصَّفويِّين Safavids * على الحُكم في مطْلع القَرْن ١٦ ، على حين فقد التّيموريُّون Timurids عام ١٤٥٢ مُقاطعة فارس Fars وعاصمتها شيراز الَّتي تُعَدّ المَرْكز الرَّئيسي للرُّوح الفارسيَّة الحقَّة ، فغَدَتْ جُزْءًا من دَوْلة التُّركمان . أمَّا هراة فاستمرَّت العاصمة الفعليَّة للتّيموريِّين . وكانت في بادئ الأَمْر مَسْرَحًا لاضْطِراباتٍ مُتكرِّرة وَتعرَّضت لأكْثر من غزْو . ومُنْذُ عام ١٤٥٧ كان من حُسْن حظِّها أنْ حكمها أميران تيموريَّان مُسْتنيران لمُدَّة خمْسين عامًا أوَّلهما « أبو سعيد » (١٤٥٨-١٤٦٨) ثُمَّ « سُلْطان حُسَيْن بيقرا » (١٤٦٨-١٥٠٦) . وتحتَ حُكْمِ هَذا السُّلطان الأخير بلغ التَّصوير الهرويّ وفنُّ ترقين الكُتُب الذِّرْوة وتألَّق العبقريَّة الفنيَّة

الكهنة ، وبدأ الضعفُ يدبُّ في أوصالِ الدَّولة ، وأخذت الفِتَنُ تندلعُ في الأقاليمِ على حين كانت بلادُ أشور وبابل وفارس تقوى وتَشتدُّ وتُحاوِل أن تنتزعَ من مِصرَ السِّيادةَ على تجارةِ البحرِ المتوسط . كما نجح الفينيقيُّون في صُنع السُّفنِ ذاتِ الصُّفوفِ الثَّلاثةِ من المجاديف ، واستطاع الدُّوريُّون والآخيُّون في اليونان الاستيلاء على جزيرةِ كريت وجزر بحر إيجه في حَوالَى عام ١٤٠٠ ق.م ، وأصبحَتْ قوافِلُ التِّجارةِ المارَّة عَبْرَ طُرُق الشَّرق الأدنى الجبليَّة والصَّحراويَّة عُرْضةً لأخطارِ اللُّصوص وقُطَّاع الطُّرُق في الوقت الذي بدأت فيه السُّفن تحمل البَضائع عَبْرَ البَحْرِ الأسودِ وبَحْرِ إيجه إلى طرواده وكريت واليونان وإيطاليا وإسبانيا ، فازدهرت بلاد شمالي البحر المتوسط وأَفَل نَجْمُ البلاد الواقعة جَنوبه حتَّى أخذت تتعرَّض لِلْغزو من جديد ، فتولَّى شوشنق ذو الأصل اللِّيبي حُكْمَ مصرَ عام ٩٥٠ ق.م وأنهى بذلك حُكْمَ الكَهنة .

التِّمثالُ الهِرْمِسيّ — **herm**

buste m. en Hermès; figure f. engainées

نِسْبَةٌ إلى الإله هيرمس Hermes * ويكونُ على شكلِ عمودٍ يَعْلوهُ جِذْعُ إنسانٍ بلا ذراعَيْنِ وَرَأْسٌ مُلْتحٍ. وَقَدْ بدا قَضيبُهُ مُنْتَعِظًا . وَكان هذا اللَّوْنُ من التَّماثيل اليونانيَّة يشير إلى العَرْبَدةِ والتَّهتُّك .

هِرْمافْرودِيت — **Hermaphroditus**

Hermaphrodite (myth.)

جاء في الأسطورة الإغريقية أن أفروديتي Aphrodite* (فينوس Venus) قد رُزقت من هيرمس Hermes* طفلًا ربَّته الحوريات وجمعت قسماته بين مَلامِح أمِّه وأبيه ، وَجُمِع اسمه « هرمافروديت » بَيْنَ اسْمَيْهما . وما كاد يَشِبُّ حَتَّى هَوِيَ الأسْفار وَاكْتشف خِلالَ تَجْوالِه في الأرض بِرْكة صَفَتْ مياهُها حتى بان قاعُها ، وكانت تَسْكُنُ بها حوريَّة تدعى سالماكيس Salmacis * لا تُجيد سوى الاستِحْمام وتَصْفيف شَعْرِها مُحَمْلِقةً في الماء الصَّافي تَتأمَّل على صَفْحَتِهِ مفاتِن جَمالِها . وحينَ وَقَعَ بَصَرُها على الصَّبي هيرمافروديت أحسَّت اللَّهفة إلى الاستِئثار به ، فاندَفَعَتْ تُعدِّدُ محاسِنَهُ وَتراوِدُهُ عَنْ نَفسِها ، فَتَورَّدَ وَجْهُ الفَتى الَّذي لم يكن قد عرف الحُبَّ بَعْدُ ،

يُمكِنُ أنْ تأكُلَه النَّار ، ولَمْ يعدْ من اليسيرِ التَّعرُّف على هرقل بما تبقى منه لأنَّ شيئًا مما يذكِّر بأمه الفانية لم يبق ، ولَمْ يحْتفِظْ إلَّا بما يَحمِلُ من بَصَمات زيوس الخالد الَّذي رَفَعَهُ في سَحابة مُعْتَليًا عَرَبةً تجرها أَرْبعة جيادٍ وَجَعلَه يَنْفُذُ وَسْطَ النُّجومِ المُتَلألِئةِ إلى حيث مأوى الآلهة . (صورة ٢٩٥)

حريحور — **Herihor**

Hérihor (cul.)

عاشت مِصر بَعْدَ انتهاء عَهْدِ الانشقاق الأتونيِّ Aton * أيَّام عزٍّ وَرَخاء خِلالَ عَهْدَيْ سيتي الأوَّل وَرمسيس الثَّاني إبَّان الأسرة ١٩ ، غيْرَ أنَّها مالبثت أن انْحَدَرت بَعْدَها إلى وَهْنٍ وَشقاء ، إذ كثيرًا ما كان يَحْتَدِمُ الخلاف بين السُّلْطتَيْن الدِّينيَّة والسِّياسيَّة يخْرُج منه الكَهَنة آخر الأمْر وَهم الغالبونَ .

وَهكذا أخذ نُفوذُهم يَطْغى على نُفوذ الفَراعنة ، وأصبح نَصيبُ إلاله آمون مِن غَنائِمِ الحُروب ومن الخراجِ النَّصيبَ الأكْبر ، وإذا ما يَتْبَعُهُم مِنْ خَدَم وأتْباع يَبْلُغون حَوالَى ثلاثة ومئة ألف ، وغدا في أيديهم خمسون وسبعمئة ألف فدان ، كما أصبح في حَوزتهم حَوالَى خمسمِئة أَلفِ رأسٍ من الماشية ، وكان من نصيبهم إيرادُ تسع وستين ومئة مدينة مصرية وغير مصرية . هذا إلى ما كان يَمْنحُهُم إياه رمسيس الثالث كُلَّ سنة من الحُبوب وهو خمسة وثمانون ومئة ألف كيس .

وقد حاوَلَ رمسيس الثالث اكْتِساب رِضاهم فَدَفَع إليهم اثنين وثلاثين ألف كيلو غرام من الذَّهب وَمليون كيلوغرام من الفضَّة أصبحت بعدها خِزانة الدَّولة خاوية ولم يَسْتَطِعْ دَفْع أُجور عُمَّالها ، وإذا الشَّعب يعاني جُوعًا وَحِرْمانًا ، وإذا كَهَنة آمون يجدون الفُرْصة مواتية ليضعوا السُّلْطة الدُّنيويَّة في أيديهم وَيقيموا دَوْلة يَنْفَرِدون فيها بحُكْم مصر لأوَّل مرَّةٍ .

وباستيلاء كَهَنة آمون على السلطة وتنصيب « حريحور » الكاهن الأعظم مَلِكًا على الشَّطْرِ الأكْبر من مصرَ عام ١٠٩٠ ق.م قامت الأسْرَة ٢١ ، وتحولت الإمبراطوريَّة المصريَّة إلى حُكومة دِينيَّة كانت لقراراتها صفة القُدسيَّة . وتجمَّعت أموالُ البلاد في أيدي

١٢ ــ إخراجهُ كيربيروس Cerberus حارِسَ هاديس Hades* من العالم السُّفليّ وإنقاذه ثيسيوس Theseus* وأسكالافوس Ascalaphus اللَّذين كانا سجينين بالعالم السُّفليّ .

وَخِلال عَوْدة هرقل إلى مَوْطنه تَصْحَبُه عَروسهُ ديانيرا Deianira وصل إلى شاطئ إيفينوس مُصْطخِب الأمْواج وقد أثارت فيه الأمْطار دُوامات يَصْعُب مَعَها عُبوره ، فاقْتَرب منه القنطور نيسوس Nessus القَويُّ الَّذي كان خبيرًا بأماكن العُبور الضَّحْلة وَعَرَض أن يحمل ديانيرا إلى الشَّاطئ الآخر ، فَعَهِدَ هرقل إليْه بالعَذْراء الَّتي حَلَّتْ بها الرِّعْدةُ هَلَعًا وَخَوفًا من نيسوس . وَطَوَّح هرقل بِقَوْسِهِ وَهِراوَته إلى الضفَّة الأُخرى وَقَذَف بِنَفْسِهِ في الماء دونَ تَرَدُّدٍ . وَحينَ بلغ الضفَّةَ الأخرى التَقَطَ قَوْسَه وسمع صوت زَوْجته تستغيث ، وعرف أن نيسوس كان يَتأهَّب لِخيانة الأمانة الَّتي يَحْمِلُها ، فأَطْلَق سَهْمًا اخترق ظَهْرَ القُنطور الهارِب ، ولم يَكَدْ نيسوس يَسْتخرج السَّهْمَ من صدره حتَّى تدفَّق الدَّمُ مختلطًا بِسُمِّ الهيدرا فأخذ يجمع الدَّمَ الدَّافق في قميصه وَقدَّمه للعَذْراء الَّتي اختطفها زاعمًا أنَّه سيكون لها عُوذةً تُحرِّكُ دَفينَ الحُبِّ .

وَمَضى وَقْتٌ طويل قَبْلَ أن يَبْلُغَ سَمْعَ ديانيرا شائعة بِغَرامِ هرقل بأيولي Iole فاستَقَرَّ رأيُها على أن تَبْعثَ بقَميص نيسوس إلى زَوْجِها لكي يُشعِل فيه الحُبَّ الَّذي خبا دون أن يساورها شَكٌّ في خَطرٍ قَدْ يُحْدِقُ به . وَتَقبَّلَ زَوْجُها الهَديَّة وَأَلْقى على كتفيه القميصَ المُلَطَّخ بسمِّ الهيدرا فَسَرى أثَر السُّمِّ حتَّى وصل أطرافه . وقاوَمَ البطل آلامه ما استطاع بشجاعته المَعْهودة دون أن يُطلِق أنَّةً واحدةً حتَّى إذا نَفِدَ صبرُه ملأ الغابة بِصَرخاته وَمَضى مُهَرْوِلًا يمزِّق القَميص المَسْمُوم ، غَيْرَ أنَّهُ مَعَ كُلِّ مِزْقةٍ كانَ يَنْزع جُزْءًا من جِلْدِهِ ، فَجَعلَ يَقْتَلِعُ الأشْجارَ وَسَوَّى منها محْرَقةً وَأَسْلَمَ قَوْسَهُ وَجَعْبَتَهُ وَسِهامَهُ هَديَّةً لصديقه فيلوكتيتيس Philoctetes الَّذي عَهِد إليه بأن يُشْعِل النَّار في المَحْرَقة الَّتي تَمدَّد فَوْقَها مُتَّكئًا بِرأْسِهِ على هِراوَتِه وقد اتَّسم وجهه بالهُدوء كما لو كان مُضْطَجِعًا في وليمة . غَيْرَ أنَّ إله النار هيفايستوس Hephaestus * ذهب بكلِّ ما

وألحّت الحوريّة لِتَقْبَلَهُ ولو قُبلاتٍ أخويّةً فَزَجَرَها وَهَدَّدها بالرَّحيل . ونظاهـرت سالماكيس بالابتعاد ، ولكنها اختبأت وَراءَ أَكَمةٍ كثيفة تَرْقُبُه . وَحينَ أَغْراهُ الماءُ خَلَعَ ثِيابَه وَقَفَزَ إلى البِرْكة سابحًا . وَسَرْعانَ ماقَفَزَتِ الحُوريَّة وَراءَهُ وَأَمْسَكَتْ بالفَتى الَّذي أَخَذَ يُقاوِمُها غَيْرَ أَنَّها أَفْلَحَتْ في تَقْبيلِه عَنْوةً وَشَرَعَتْ تَحْتَضِنُه . وَلَمْ يَشَأْ هرمافروديت أَنْ يَمْنَحها المُتعةَ الَّتي كانت تتوق إِلَيْها فَأَحْكَمَتْ قَبْضَتَها وَطَوَّقَتْهُ بِجَسَدِها كُلِّه مُتحدِّية ضارِعَةً إلى الآلهة ألّا يأتي يَوْمٌ يَنْفَصِلُ فيه هذا الغُلامُ عنها أو تَنفصل عنه . واسْتَجابَتِ الآلهة وَحَقَّقَتْ لها أمنيتها واتحد جَسَداهُمـا المُلْتَصِقان ، وأصبحا شَخْصًا واحدًا بَعْدَ أَنْ كانا شَخْصَين ، وَإِنْ بَقِيا بِطَبيعةٍ مُزْدوجة لا يَدْري أحدٌ أَهُما ذَكَرٌ أَمْ أُنْثى أَوْ أَنَّهما شَيءٌ واحِدٌ مَعًا ، أَوْ أَنهما لَيْسا هذا ولا ذاك .

(صورة ٣٠٢)

Hermes (Mercury) **هيرمس** [ميركوري] عند الرُّومان]

Hermès (Mercure) (myth.)

مِن بَيْنِ مَنْ عَشِقَهُنَّ زيوس Zeus * كبير آلهة الأوليمب الحُوريَّة مايا Maia إحْدَى بَناتِ أَطْلَس Atlas* السَّبْع « البلياد » Peliádes أي الثُّرَيَّا ، اللّاتي فَشِلْنَ في زيجاتِهِنَّ فانْتَحَرْنَ وَتَحوَّلْنَ إلى نُجوم . وَقَدْ حَمَلَتْ مِنْهُ مايا سِفاحًا وَوَلَدَتْ هيرمس الَّذي غدا إله الخطابة وَالبلاغة والحِذْق وَأَبوهُ رَسولَه إلى الآلِهة والبَشَرِ وَإِلٰهًا لِلتِّجارةِ وَالأَسْواق وَحاميًا لِلْمُسافِرينَ مِن قُطّاعِ الطُّرُق . وابْتَكَر هيرمس الحُروفَ الهجائيَّة وَالأَرْقامَ وَاخْتَرَعَ العُود والمِزْمار ، وابْتَدع عِلْمَ الفَلَكِ وَفِكْرةَ تَقْديمِ القَرابينِ المَذْبوحة ، وَهوَ رَبُّ الرُّعاة وَراعي الحَيَوانِ وَالنَّباتِ ، وَجالِبُ النَّوْمِ وَالأَحْلام وَمُرْشِدُ أَرْواحِ المَوْتى إلى العالَمِ السُّفْليّ . وَكانَ مَوْفورَ النَّشاط يَسْبِقُ في سُرْعَتِهِ الجِيادَ وَالرِّياحَ ، ماكِرًا حُلْوَ الدُّعابة يُجيدُ الكَذِبَ وَالخِداعَ ، كما كان حانيًا يَمُدُّ يَدَ العَوْنِ لِلْمُحْتاجين . وقد صَوَّره الإغريقُ في خُوذةٍ مُجَنَّحة مُمْسِكًا بصولجانٍ ، يَنْتَهي بِجَناحَيْنِ يَلْتَفُّ حَوْلَهُما ثُعْبانان ، مُنْتَعِلًا حذاءً مُجنَّحًا ، وَكانَتْ أَعْيادُه تُسَمَّى « هيرميا » باليونانيَّة و « ميركوراليا » عِنْدَ الرُّومانِ .

Hesiod (us) **هِزْيود**

Hésiode (cul.) (حوالي ٩٠٠ ق.م)

كانَ الشاعر اليوناني هزيود من أبناء الزّارعين ، نشأ أوّل ما نشأ مُزارِعًا ثُمَّ حُبِّبَ إليه العِلْمُ وَشُغِف بالمَعْرفة فَتَزَوَّدَ منها بما شاءَ . وَحينَ ماتَ أبوهُ جارَ عليه أخوه واغتصب نصيبه من مَزرعة أبيه فَرَفَعَ هزيود مَظْلمته إلى القضاء فلم يُنْصِفْهُ ، مما أثار كامن حِسِّه فإذا لسانه يَنْطَلِق بِمَوْجِدَتِهِ حِكْمَة وَعِظَة ، وإذا هو يَنْظِمُ هذا شِعْرًا ، وإذا هو يطالعنا بقصيدة « الأعمال والأيّام » The Works and the Days الَّتي تَضُمُّ أبياتًا ثمانمئة يشيع فيها النُّصْحُ والدَّعْوة إلى العَدْلِ وَالقَناعة والتَّعاون ، وَتَتَخلَّلُها عِظات وابْتِهالات إلى الآلهة ، فَضْلًا عَمّا تَتَضَمَّنُه من وَصْفٍ لِلْحَقْلِ وَالزِّراعة وَفُصولها وآلاتها والماشية والرَّفيق الذين يَعْملون في الحقول . وَحينَ خطا الزَّمَنُ بهزيود وَضَعَ قصيدته « ثيوغونيا » Theogony الَّتي ضَمَّن أبياتها الألف ، حياة الآلهة وَمُعْتَقَدات النَّاس ، وَتُعَدُّ بِحَقٍّ أَقْدَمَ وَثيقة أُرِّخَتْ للعقائد الدِّينيَّة في اليونان ، ولعلَّها كذلك السِّجِلُّ الجامعُ لأساطيرهم . وقد سُمِّيَ هذا النَّوْع من الشِّعْر « بالشِّعْر التَّعْليميّ » نحا فيه الشعراء مَنْحى البَحْثِ العلميّ وَفَحْص الحقائق وعلاج الأخطاء الخُلُقيَّة وَالتَّدليل على قُدْرةِ الآلهة .

وإذا كان هوميروس Homerus * لم يُلْقِ بالًا إلى الفَرْدِ بل جعل هَمَّهُ الشَّعْب في جُمْلَتِه ، ولم يَخُصَّ مَدينة وَحْدَها بالحديث بل كان حديثه عن بلادِ اليونان عامَّة ، يُحَلِّقُ في سماء الخيال ، فقد كان هزيود على النَّقيض من ذلك مع أنَّ العَصْرَ الَّذي أظَلَّهُما واحد ، فلقد عاش هزيود لِلْوجود من حَوْله وعاش هوميروس للعالم السَّماويّ ، وعاش هزيود مع النَّاس على حين عاش هوميروس مع الآلهة وَسِيرِ الأبطال ، وبينا عاش هوميروس بَيْنَ القُصور وَفي ظِلِّ المُلوكِ وَالأُمَراء ، فكان لا بُدَّ له أن يَنْظِمَ لِيُرضيهم وأن يُحَدِّثهم عن الآلهة الَّذين هُمْ مِنْهُم يَنْحَدِرون وَيَرْوي لهم سِيَرَ الأبطال التي هي جزء من سيرتهم ، عاش هزيود مُزارِعًا يُفْلِحُ وَيُعاني مايعانيه الفلّاحون ، وظُلِمَ ظُلْمَ الدهماء مِمَّن لا نصيرَ لهم وأحسَّ الوُجود بِمَتاعِبه وَآلامِه فقدَّم للنَّاس النَّصيحة والعِظة والرَّأي والسَّلْوَى .

Hesperides see: **Prometheus**

hideous (aesth.) see: **ugliness**

hierarchy **التَّدرُّج**

hiérarchie f. (cul.)

كُلُّ تَرْتيب مُتَدرِّج لِلْمناصب أو الأشخاص أو السُّلْطة أو القِيَم أو الظَّواهر من حَيْثُ تفاوُتِها شَأْنًا وَسُلْطانًا وَإِذْعانًا بَعْضها لِبَعْض .

hieratic **كَهَنوتيّ**

hiératique adj. (arts)

اصطلاحٌ يُطلق في الفنّ البيزنطيّ وغيره على أشكال الشُّخوص المحوَّرة ذاتِ الصَّرامة الَّتي لاتلتفت فيها ابتداءً إلى الصِّفات الطَّبيعيَّة ، بل إلى إسباغ القداسة على الشَّخص أو الشَّيْء المراد تصويره .

hieratic script **الشكل الهيراطيقي** [الكهنوتي] **للّغة المصرية القديمة**

écriture f hiératique (cul.)

هي أول خُطوة لتبسيط أشكال الكتابة المصرية القديمة خلال الدَّولة الوسطى ، حيث حُذِفت بعض تفاصيل أشكال الرُّموز المُستخدمة ، فصارت تدوينًا عمليًّا مختزلًا نراه بصفة عامة فوق صفحات البَرْدي المتعلّقة بالإدارة والقضاء والتقارير والحسابات وقوائم الجرد والوصايا ، كما استخدمت في أغراض التعليم والآداب والعلوم والدين والسحر والرسائل الخاصة . وكان استخدام الكتبة للشكل الهيراطيقي أكثر من استخدامهم للشَّكْل الهيروغليفي .

hieroglyph **حَرْفٌ هيروغليفيّ**

hiéroglyphe m. (cul.)

طِلَّسْمٌ أو خطٌّ مُبهم .

hieroglyphic *hiéroglyphique* (arts)

الشكل الهيروغليفي للّغة المصرية القديمة

الهيروغليفية كلمة أطلقها اليونانيون على الكتابة المصرية القديمة ومعناها « الخط المقدّس » ، ولايقوم بها إلا فنّان ينقشها نحتًا أو رَسْمًا على الآثار القديمة كالمعابد والأهرام والمقابر . وتحتوي الهيروغليفية على جميع تفاصيل أشكال الرموز المستخدمة من أقدم العصور والَّتي تجاوزت الألف عدًا . وهذه الرموز سواء أكانت لإنسان أو حيوان أو طير

القُوى الخارقة . فالشَّكْلُ الإلهيُّ هو « شبيه » pratimâ ، أو تَعْبير مُؤقت لأَحَدِ مظاهر طبيعةِ الإله الرَّحيمة أو المُروِّعة . وَتعْقِدُ كُتُبُ الإيقونوغرافيَّة الهندوكيَّة المُتداولةُ أهمِّيَّة كُبْرى على المَفْهوم الماثل وراء الصُّورة ، فتكشف مَثلًا عن أنْ أَذْرُعَ « فِشنو » Vishnu* الثّماني تُمثِّل الجهاتِ الأَرْبَعَ الأصليَّة وَالفَرْعيَّة ، وأنْ وجوهه الأَرْبعة تُصوِّر مَفْهومَ القُدْرة الإلهيَّة الرُّباعيَّة الرَّامزة إلى قُوَّته وَمَعْرِفته وَجَلالِه وَفعاليته . كما أن الشّعارات المُصاحبة له تعبِّر عن صِفاته ، فيرمز السِّلاح الفتَّاكُ المُسلَّط على القُوى المُدمِّرةِ المُتعَدِّدةِ الرُّؤوس إلى القدرة غير المَحْدودة للإله ، وتُشير الإيماءاتُ mudras* بوَصْفها وَسائل اصْطلاحيَّة إلى نشاط مُعبِّر عن فِكْرةٍ مِن الأفْكار ، فالذّراع اليُمْنى المَرْفوعة في إيماءة « لا تخف » abhaya mudra — على سبيل المثال — تُضْفي الحماية . وَلِكُلِّ تَفْصيل إيقونوغرافيٍّ قيمتُه الرَّمزيَّة الَّتي تساعد العابدَ المُؤْمِنَ على توْجِيهِ طاقَتِه نَحْوَ الإِدْراكِ المُتعمِّقِ لِلْمَظَاهِر المُتنوِّعة للآلهة ، والانْتِقالِ من العِبادةِ الظَّاهريَّة إلى العبادة الباطنيَّة . وَيُؤْمِنُ الكثير من الهنود بأنَّ الصُّورة الدِّينية المُكرَّسة تتحوَّل إلى وِعاءٍ يَحْتوي على طاقَة إلهيَّة مُرَكَّزة ، فهي في غُرَفِ رجال الدِّين الهندوكيِّين أداة تسمو بالمُتَعبِّد الَّذي يُدْرِكُ وُجودَ الإله فيها .

وتُمثِّل رَقْصة إيقاع الكَوْنِ الَّتي يُؤدِّيها « شيفَه » Shiva* باعْتباره إله الرَّقص « نَتَراجَسة » Nataraja * ضُروبَ نشاط الإله : فهو يَسْتحِثُّ حَركة الكَوْن بنقراتٍ على الطَّبْلة الَّتي يَحْمِلُها في يُمناه العُلْويَّة كما يدقُّ عليها إيقاعَ الكائنات التي تُبعث من جديد ، وهو يبسط على الكون حِمايته برَفْع يُمناه السُّفْلى مُشيرًا إلى الكونِ بإيماءَة « لا تخف abhaya mudra » ثُمَّ يَضمُّه إليه ثانية بيسراه العلوية القابضة على اللِّسانِ النّاريّ أو الشُّعلة التي يدمِّر بها ، بَيْنما تَسْتخْفي جَوْهَرُهُ السَّامي وَراءَ الزِّيِّ البَشريِّ الَّذي يَبْدو به ، وَيَتَجلَّى قَبْضُ رَحْمته في قَدَمِه المَرْفوعة الَّتي تُشير إليها إحْدى يديه ، على حينِ تَسْتَقِرُّ القَدَمُ الأُخْرى على الأَرْضِ لِتكونَ مَأْوى لِلأَرْواحِ القَلِقَة وَهي في طريقها إلى التناسُخ « سَمْسَاره » samsara* . أو ترتكز على قَزَمٍ أو مخلوقٍ وحشيٍّ تَهْرُسُهُ بوصْفِهِ رمز الجهل .

وقد عَرفْنا عن طريق النُّصوص الأدبيَّة المُتناثِرة والتَّصاوير على الأواني الخزفيَّة اليُونانيَّة والرومانيَّة أنَّ مَوْضوعَ هذه المَسْرَحيَّات كان يدورُ حَوْلَ البُطولة وَالمُغامَرات ، مِثْلما نَجِدُ في قِصَصِ البَطل أودسيوس وهرقل أو شخصيَّة اللِّصِّ المُغامِر ، كما تدورُ بَعْضُ المسْرَحيَّات حَوْلَ شخصيَّات مُتنوِّعة مُسْتَمدة من واقِعِ الحياةِ اليوميَّة كالعَبْدِ الثَّرْثار أو المُسنِّين وَالمُسِنَّات .

himation **هيماتيون**

himation m. (arts)

عَباءَة يُونانية فَضْفاضة ذات طيَّات ، تُرتَدى فوق القميص ، ويَلْبسُها الرِّجال مُلاصقةً لأجسادِهم . وتكون من قطعة قماش مستطيلة من الصوف ، يُلَفُّ بها الجسمُ بحيث يكون أحد طرفيها على الكتف اليُسرى من الخلف إلى الأمام منسدلًا . أما الطرف الثاني فيلفُّ الوَسط من اليمين إلى اليسار مُغطِّيًا البطن ثم تلتفُّه الذراع اليُسرى تاركًا الكتف اليمنى عاريةً . (انظر chiton; peplos) .



(شكل ٦٨)

Hindu dancing *la danse hindoue*

see: **Indian dancing**

Hindu iconography *iconographie f. hindoue* (arts) **الإيقونوغرافية الهندوكية**

تَذْهب العقيدة الهِندوكيَّة إلى أنَّ جَمالَ التُّحف الدِّينيَّة يُسْهِمُ في إضفاء القَداسة عليها ، كما تساعد زَخارِفُها على اجْتذاب القُوى الإلهيَّة إليها ، عِلْمًا بأنَّ تماثيلَ الآلهة لا يُهْدَفُ بها إلى مُحاكاةِ الأَشْكال البَشريَّة بل إلى التَّعْبير عَن

أو نبات أو أدوات ، وكذا تلك السلسلة المنتظمة من الشخوص الجالسة أو الراكضة أو المتكئة على العصيّ ، يُمثِّل بعضها حُروفًا وبعضها مقاطع من كلمات ويمثل البعض الآخر كلمات تامة .

وقد اختُزِل شكل الهيروغليفية الكتابي أثناء الدولة الوسطى Middle Kingdom * فصارت الكتابة هيراطيقية hieratic* أي « خط الكهنة » ، وكانت تُكتب به وثائق الملوك ومراسِمِ البيع والشراء والآدابُ والدِّينُ والتَّعليمُ والسِّحْرُ إلى غيرِ ذلك . ثم اختُزلت الكتابة مرّة ثانية في العصر اللاحق متخذة الشكل الثالث وهو « الديموطيقية » demotic* أي خط الشعب وكانت تُكتب بها الرسائل وما إلى ذلك .

highlights **الأضواءُ العالية**

rehauts m.pl. claires (arts)

هي أشدُّ المِساحات إضاءةً في صورةٍ مُصوَّرةٍ أو مطبوعةٍ engraving* ، وفيهما تتدرّج الإضاءةُ من الخفوتِ إلى السُّطوعِ خفيفًا ثمَّ شديدًا .

high officials' statues (arts) see: **Old Kingdom statues' poses**

high renaissance *haute renaissance f.* (arts)

النَّهضَةُ الشمَّاء ، أَوْجُ عصْرِ النَّهضة

هي فترة ازْدِهار عَصْر النَّهضَة التي تمتدُّ عَبْرَ خواتِمِ القَرْن ١٥ وبدايات القَرْن ١٦ حينَ اجْتَمع التَّقدُّمُ العِلْميُّ مع الحريَّة الفكريَّة في أعْمال مَجْموعةٍ من كِبارِ الفنانين : ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci* وميكلانجلو Michelangelo * بفلورنسا ، ورافائيل Raphael * بروما ، وكوريجيو Correggio * بپارما وجورجوني Giorgione * وتتسيانو Titian * بالبُنْدُقية .

hilaro-tragoedia **المَلْهاةُ المَأْساويَّةُ**

(drama) **أو المُفجعة**

مسرحيَّة تَجْمع بَيْنَ عناصِر المَأْساة وَالمَلْهاة وتنتهي بانْتِصار الخَيْر على الشَّرّ في نهاية سَعيدة . وتَعْتمد أساسًا على مَوْضوع الحبِّ وَتَزْخَرُ بالمَواقِف المُفْتَعلة وَسُرْعة الحَرَكة وَالمكائد والتآمر .

فِكْرًا وإرثًا ، هذا إلى أثر العقائد الطارئة كالزردشتية (انظر Zoroaster) والإسلام والمسيحية وديانات قبائل آسيا الوسطى الرُّحل بل والطاوية Taoism * الصينية ، فلقد تضافرت جميعها في التأثير على الهندوكية .

Hinduism, later *hindouisme m. ultérieur* (rel.)

الهندوكية الحديثة ، الهندوسية الحديثة

تقوم على ثالوث مكوَّن من براهما Brahma * وشيفه Shiva * وفشنو Vishnu * وهم آلهة لهم سمات إنسانية . وبراهما هو الإله المتعالي الذي لا يسمو إلى مرتبته إنسان ، وشيفه هو الإله الواقي الذي بيده حفظ الوجود ، وفشنو هو الإله الهادم الذي بيده الإفناء . وتحفل الهندوكية الحديثة بشعائر دينية بينها تناقض بيّن وتنوع كبير ، وهي على الرغم من ذلك لاتقضي إحداها على الأخرى . ويمثل شيفه معبودًا في صورة بظر ، كما قد هبط فشنو إلى الأرض متقمّصًا صورًا تسعًا أشهرها شعبية هي صورة كريشنه Krishna * الشهواني ، وتكاد الهندوكية الحديثة تكون أشد جلاء في التنترا Tantra (انظر Tantrism) والپورانا Purana (تسمية هندية عامة لمجموعة المؤلفات التي صنفت خصيصًا لكي يقرأها من لا يستطيعون قراءة نصوص الڤيدا المقدسة) . وقد نبذت الهندوكية الحديثة شيئًا فشيئًا بعض الشعائر والعادات القديمة أو عدّلت فيها ، مثل تحريم زواج الصبية من الصبايا في سن جد مبكرة ، وإحراق الزوجة نفسها في جنازة زوجها ، وازدراء المنبوذين الذين لا ينتمون إلى طبقة من الطبقات . ولا يزال الهندوكيون يقدسون الحيوان لا سيما البقر أخذًا بمبدأ اللاعنف واللاتعذيب ولا أن يمس كائن بأذى ، كما تقدس نحل منهم الأفاعي .

Hindu mysticism **التصوف الهندوكي**

la mystique hindou (rel.)

الهندوكية هي أكثر العقائد صلة بالصوفية ، فمراحل التنسك الهندوكية هي نفسها المراحل التي يمر بها المتصوف . وللهروب من الحلقة المفرغة ، حلقة الولادة والموت الأبدية ، فإن أتباع هذه العقيدة المتقين « الأشراما Ashrama » أي طرف

pluralism *) ، ومن جنوح إلى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا إلى النفور منها ، وهذا ما باعد بين الهندوكية وبين المسيحية التي كانت في نشأتها الأولى تنبذ الأديان جمعاء على حين أن الهندوكية تقبض على الأديان جميعًا لونًا من الشرعية .

وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل مايعن للخاطر ، ولذا كان من العسير التفرقة بين مدلولها العام ومدلولها الخاص . ويلتزم الهندوكيون السلفيون بالمدلول العام الذي يذهب إلى أن الهندوكية تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الڤيدا Veda * التي هي أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا . ويؤثر علماء الغرب المدلول الخاص القائل بأن الڤيدية والبراهمانية Brahmanism * كانتا تمهيدًا للهندوكية التي هي عندهم نظام ديني اجتماعي كتب له الشيوع بين الطوائف الهندية منذ القرن الثالث ق.م . ومجال الاختيار أمام الهندوكيين السلفيين من بين العقائد ذو سعة ، فلهم أن يؤمنوا إما بوحدة الوجود pantheism * وإما بإله واحد monotheism * وإما بآلهة متعددة polytheism * وإما إنكار لوجود الله atheism * وإما اعتناق لمذهب اللا أدرية agnosticism * القائل بأن وجود الله وطبيعته وأصل الكون أمور لا سبيل إلى معرفتها . كما أن لهم أن ينحازوا إلى الثنوية dualism * القائلة بأن الكون تهيمن عليه قوتان متعارضتان ، الأولى خير والثانية شر ، أو أن ينحازوا إلى التعددية pluralism * القائلة بأنه ثمة أكثر من حقيقة مجردة واحدة . ولهم أن يلزموا أنفسهم بنهج تنسكي له صرامته أو ليونته ، أو أن يختاروا بين الاسترسال عاطفيًا دون قيد أو شرط وبين الزهد . كما أن لهم أن يقصروا عبادتهم على المعبد أو ألا يؤموا المعبد مطلقًا ، فما يلتزمون به وحده هو نهج الطائفة التي يتبعونها ، مؤمنين بأنهم بذلك سيولدون ولادة أخرى يهنأون بها ويسعدون .

والهندوكية المعروفة لنا اليوم أخذت تنمو رويدًا رويدًا آخذة من شرائع القرابين التي جاءت مع الغزاة الآريين حوالى عام ١٥٠٠ ق.م ومن العقائد البيئية التي كانت تدين بها طوائف الشعب المقهور . وكانت تلك الطوائف تختلف فيما بينها عقائديًا باختلافها

أما رقصته الشهيرة tândava التي يؤديها في مظهره المدمر ، ويبدو فيها عادة بعشر أذرع بمصاحبة المخلوقات الوحشية فتحدثنا عنها الأسطورة بأن شيفه كان قد تغلب على فيل وحشي ضخم ظل يرغمه على الرقص حتى سقط ميتًا ، ثم تسربل بجلد فريسته المخضب بالدماء ليؤدي رقصة النصر الرهيبة . ذلك أن الصور تؤجج الإحساس بوجود الإله ، فعندما تهرع الجن الخيِّرة devi * ممتطية أسودها لتفتك بالمخلوقات المتوحشة المتخذة شكل الجاموس ، فهي في حقيقة الأمر تمثل قوى الكون الإيجابية المنتصرة على القوى الشريرة .

وتعبر صور النساء والرجال المتعانقين التي لا حصر لها عن الجمع بين النقيضين وعن فكرة التناسل الذي لا انقطاع له ، كما أن صور العشاق المنحوتة على المعابد هي « رموز ميمونة » شأنها شأن النبات وأوعية المياه وكل مايمثل الإخصاب . (صورة ٣١٣)

Hinduism **هندوكية ، هندوسية**

hindouisme m. (rel.)

ليس باليسير التعريف بالهندوكية نظرًا لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تباينًا شديدًا بتعدد الأقاليم التي تتباين فيها هي الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة . والمتواتر أن الهندوكية ليست دينًا ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوبًا من أساليب الحضارة العامة .

وأكثر ما يميز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأي في تناسخ الأرواح transmigration وما يتبع هذا من أن الكائنات الحية كلها شيء واحد في جوهره ، ومن رأي معقد ظاهره تعدد الآلهة polytheism * وباطنه التوحيد monotheism * أي الاعتراف بإله واحد ، إذ هؤلاء الآلهة المختلفون ماهم إلا فروع من إله واحد ، ومن رأي أزلي ينزع إلى التصوفية والفلسفة الأحادية monism * (التي ترد الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدإ واحد ، وهي مايقابل الثنائية dualism * والتعددية

في اليابان] وبخاصة في الصُّوَرِ المطبوعةِ الملونة بتقنة الحفر على الخشب woodblock prints * التي تفوّق فيها في المناظر الطَّبيعيَّةِ تفوقًا لا يباريه إلّا معاصره هوكوساي Hokusai * . وقدّم هيروشيغيه إلى جوارِ المناظرِ الطَّبيعيَّة العديدَ من الصُّوَرِ المطبوعةِ للطَّيرِ والزهور . وعلى النَّقيضِ من الواقعيَّةِ الحادَّة لمناظر هوكوساي الطبيعية تكشف مناظرُ هيروشيغيه عن غنائيَّة الطَّبيعةِ اليابانيَّة الأنيقة الوادعة بما تنطوي عليه من دفء الطَّبيعة الذي يتجلّى في الإعجاب بجمالِ القمر وسحر الزهور ، وهي خاصيةٌ يتميَّزُ بها عن زميله هوكوساي . وكان لهيروشيغيه تأثيرُه الضَّخْمُ على الفنِّ الأوربيّ في القرن ١٩ . والثابتُ كذلك أن المصوِّرَ الإنجليزي هويسلر Whistler * تأثر إلى حدٍّ كبيرٍ في مجموعةِ صوره اللَّيليَّةِ لنهر التيمز بأسلوبِ هيروشيغيه في الرَّسم .

(صورة ٣٠٧)

histriones (Lat.) **المُمَثِّل (عِنْد الرُّومان)**

(drama)

المُمَثِّلُ الرُّومانيُّ الَّذي يؤدِّي الرَّقص الإيمائيَّ في التَّمثيليَّة السَّاتوريَّة fabulae saturae .

Hobbema, Meyndert **هُوبيما ، مِينْدِرْت**

(arts) (١٦٣٨-١٧٠٩)

مصوِّر هولنديّ يُعَدُّ أعظمَ مَنْ صوَّرَ المناظِرَ الطَّبيعيَّةَ الهولنديَّةَ في النِّصفِ الثَّاني من القرن السَّابع عشر ، ويُقالُ إنَّه تَتَلْمَذَ على رويزديل Ruisdael * وكان يشتركُ معه في بعض سماتِهِ وإنْ لم يمتلك طاقاتِهِ الخارقةَ . وتحفَلُ كثرةٌ من متاحف العالم بِلَوْحاتٍ من إنتاجه الَّتي يسجِّل فيها بِعُذُوبةٍ شديدةٍ الغاباتِ والحقولَ وطَواحينَ المياه والمدقّات المتعرِّجة وجداولَ الماء والأكواخَ ، وكان له تأثيرٌ كبيرٌ على مصوِّري المناظر الطبيعيَّة الإنجليز .

(صورة ٣٠٨)

Hogarth, William (arts) **هُوغارْث ، وِلْيَم**

(١٦٩٧-١٧٦٤)

مُصَوِّرٌ إنجليزيٌّ مِنْ أعظمِ شخصيّاتِ الفن البريطانيّ ، تدرَّبَ في صباه لَدى أحدِ المشتغلين بالنَّقْش على أطباق الفِضَّة قَبْلَ التحاقه بالأكاديميَّة . وكانت صُوَرُهُ الأولى

الدَّاخليَّة أم الخارجيَّة ما دامت تُوَفِّرُ له الدَّولة النَّبيذ والزَّيت بأسْعارٍ في مُتَناوَلِ يَدِهِ ، وما دامت لا تُمَسُّ صُورَةُ المُقَدَّسةُ بسُوءٍ ، ذلك أنَّ اهتمامه الأكبر قد انصرف إلى السِّباقِ [مِضْمار السِّباق] لا يعنيه انْتِصارُ جُيوشه أو هَزيمتُها بِقَدْرِ ما يَعْنيهِ مَنْ سَتُكْتَبُ لَهُ الغَلَبةُ في سِباقِ المَرْكَباتِ أهوَ قائد مَرْكَبةِ الخُضْرِ أم الزُّرْقِ .

وكان اهتمام البيزنطيِّين مُنْصبًّا على الخَيْلِ يُطْعِمُونَها الزبيبَ وَالبَلَحَ وَالفستُقَ وَيُسْكِنُونَها حَظائرَ باذخة ، كما عنوا بِسائقي المَرْكَباتِ ، وَأَفْرَطوا في تَدْليلِهِمْ وَالاحْتِفاءِ بِهِم .

وَما لَبِثَ مِضْمارُ السِّباق أنْ تدهور مع اضْمحلالِ الإمبراطوريَّة ، فمنذُ القرنِ ١٠ بدت في عُروضِهِ أعراضُ الذبولِ والهوانِ حتى باتَ حفنةً من الأطلال قبل مِئةِ عامٍ من غزو الأتراكِ العثمانيِّين .

Hippolytus **هِيپُّولِيتُوس**

Hippolyte (myth.)

هو ابن البَطَلِ ثيسيوس Theseus * من هيپوليت Hippolyte ملكة الأمازونات كما جاء في الأساطير اليونانية . وبعد أن تزوَّج ثيسيوس بفيدرا Phaedra * الَّتي كانت تَصْغُرُهُ كثيرًا ، وقعت في غرام هيپوليتوس ابن زوجها وحاولت استمالته ، غير أنه لم يَسْتَجِبْ لها أو يبادلها غرامًا بغرام بل سَخِرَ منها ، فشكته إلى أبيه مُتَّهمة إيَّاه كَذِبًا وَزورًا بأنَّه راوَدَها عن نفسها . فَجُنَّ جُنون ثيسيوس وَغَضِبَ على ولده وطلب من الإله پوزيدون Poseidon * أن يخلِّصه منه . وبينما كان هيپوليتوس في طريقه إلى المَنْفى الَّذي أرْسَلَه إليه أبوه ويقود مَرْكبته بحذاء شاطئ البَحْر بعث پوزيدون بوَحْشٍ أفْزَعَ جياد المَرْكَبة فسقطت في البحر ومعها هيپوليتوس مُمْسكًا بِعِنانِ الخَيْلِ فمات من فَوْرِهِ . غَيْرَ أنَّ الحَقيقةَ ما لَبِثَتْ أنْ تَكَشَّفَتْ وَظَهَرَت بَراءةُ هيپوليتوس فانتحرتْ فيدرا واستجاب الإله إسكليپيوس لِتَوسُّلاتِ أرتيميس Artemis* وَأعادَ هيپوليتوس إلى الحياة .

Hiroshige (Ando Tokitaro) **هِيرُوشيغيه**

(arts) **(١٧٩٧-١٨٥٨)**

فنانٌ يابانيٌّ وأحدُ قادةِ طراز أوكيُو-إيه ukiyo-e * [أو مدرسة تصوير الحياة اليوميَّة

الخَلاص لا يَأْلُون جَهْدًا في أن يَبْلُغوا مَرْحلة « اللّامبالاة » ، وَمِنْ ثَمَّ يَتَناسَوْنَ وُجودَهُمُ الفاني المادِّيَ العابر . وَلِذا كانت الغايةُ المَنْشودةُ للعقيدة الهندوكيَّة هي أنْ تَجْعَلَ من كُلٍّ من يدينُ بها مُتصوِّفًا أوْ على الأقل راهبًا ، وَهو ما يسمَّى عِنْدَهُم شامان Shaman * . وقد امْتزجت اليوغا Yoga * بالتعاليم الهندوكية القائلة بتحرُّرِ الإنسانِ من أوْهام العالَمِ الحسيِّ لينتهي إلى الاتحاد بروح الكَوْن . وثمَّة أنواعٌ أُخرى من التَّصوُّف الهندوكيِّ ، منها إيجاد صلة خاصَّة بين المُتَصوِّفِ وَبَيْنَ إله من الآلهة الهندوكيَّة مثل شيڤه أو كريشنه Krishna * .

hippodrome **مِضْمارُ السِّباق ، «هيپُّودْرُوم»**

hippodrome m. (cul.)

كان مِضْمارُ السِّباقِ هو مِحْوَر الحياة العامَّة طوال عهد الإمبراطوريَّة البيزنطيَّة ، به جَرَتْ أهَمُّ أحداثِ التَّاريخ البيزنطيّ ، وَبَيْنَ جُدْرانه نَشِبَتْ أعْتَى الثَّوْرات ، وبه كانت تَنْعَقِدُ المحاكمُ الَّتي يتفاخرُ عليها أصْحاب الدَّعاوى وَيَخْتَصِمُ المُتَضرِّرونَ وَتُنَفَّذُ الأحْكام . فكان مِضْمارُ السِّباقِ هو كلَّ شيءٍ بالنِّسْبة لأهالي بيزنطه ، فيه يُنَصِّبون الأباطرةَ وَيَخْلَعُونَهُم ، وبه يُطَبِّقونَ العَدالة وَيَقْتَصُّونَ من المُذْنبين ، وبه يحتفلون بالقضاء على البَرابِرة وَالمُتَمَرِّدين ، وبه يستمتعون بمباهج الطَّبيعة وَالفُنون ، وكان إلى جوار ذلك مَسْرَحًا فجمع بَيْنَ مَقَرِّ الحُكْمِ وَمَلاعِبِ التَّرفيه وَالسَّاحة الأولمبيَّة وَالفُورم forum * الرُّومانيِّ وَالأغورا agora * الأثينيَّة . وإذا كان مِضْمار السِّباق قَدْ شهد انتصارات الشَّعْبِ على الطُّغْيان فقد شهِدَ أيْضًا ما حَلَّ به من قَمْعٍ شائنٍ .

وَضَمَّ مِضْمارُ السِّباقِ طوائفَ أرْبعًا من النَّظَّارة : الخُضْرُ وَيُمَثِّلون الأرْض ، وَالزُّرْقُ وَيُمَثِّلون الماء ، وَالحُمْرُ وَيُمَثِّلون النَّار ، وَالبِيضُ وَيُمَثِّلون الهواء . وَخِلال القَرْنَيْنِ ٦ ، ٧ ارتبط تاريخ الطَّوائف ارْتباطًا وَثيقًا بتاريخِ الدَّوْلة البيزنطيَّة حين انْدَفَعَ الخُضْرُ وَالزُّرْقُ في صِراعاتِهِم ، فلا تكادُ تَمُرُّ سَنَةٌ دونَ أن تَنْدَلِعَ الاضْطِرابات الدَّائمةُ بَيْنَ الطَّائفتيْنِ لا لأسبابٍ سياسيَّة ، فلم يكن الشَّعْبُ البيزنطيُّ يكْتَرِثُ بالسِّياسة سَواءٌ

والنّساق . ومن بين أشهر أعماله « مانجا أو عشرةُ آلاف صورةٍ تخطيطية » التي تُعدُّ موسوعةً مصوَّرةً لكلِّ مظاهر الحياة اليابانية في خمسةَ عشرَ مجلَّدًا و « مئةُ مشهدٍ لجبل فوجي » ١٨٣٥ في ثلاثةِ مجلَّداتٍ (أبيض وأسود) ، ثم « ستة وثلاثون مشهدًا لفوجي ياما » في صور فاتنة مثيرة مطبوعة بتقنية الحفرِ على الخشب وملوَّنة بمزيج من الألوان غير المألوفة . ومن أشهر صورِه المطبوعة الملوَّنة « الموجة » وكان له مثل هيروشيغيه Hiroshige * تأثيرٌ كبيرٌ على الفنانين الأوربيِّين خلالَ القرنِ ١٩ عبر صوره المطبوعة ، كما يعدُّه الأوربيون أحدَ أعظم الفنانين العالميِّين . (صورة ٣٤٨)

هولْباين ، هانز (الأصغر) Holbein, Hans (arts) **(١٤٩٧-١٥٤٣)**

نشأ هٰذا المصوِّرُ الألماني وتدرَّب على يَدَيْ أبيه هانز هولباين الأكبر (١٤٦٥-١٥٢٤) الذي كان أساسًا مصوِّرًا للموضوعات الدينيَّة ، اقتفى أثَرَ ڤان دِرْ ڤَيْدِنْ Van der Weyden* ومِمْلِنْك Memlink * في بداية الأمرِ إلى أنِ اجْتَذَبَتْهُ أساليبُ عصر النَّهضة .

وقد هاجَرَ هولباين الأصغر إلى مدينة بازل في سويسرا الَّتي كانت مركزًا نشيطًا لجماعة المذهَب الإنسانيّ . وبزغ نجمُ هولباين في مجال الإخراج الفنيِّ للكتُب المطبوعة فوضع كلَّ خِبرتِه في إخراج كتاب « إطراء الجنون » Praise of folly للعالم والمفكِّر ديزيدبريوس إرازموس Erasmus حتى كانت لتصاويره الإيضاحية من الشُّهرةِ ما يضارعُ شهرةَ الكِتابِ نفسِه ، كما صمَّم غُرَّة كتابِ « يوتوبيا » لسير توماس مور ، وغُرة ترجمة مارتن لوثر الألمانية لـ « العهد الجديد » . وقد أمضى هولباين معظم حياته في إنجلترا في عهد هنري الثامن مصوِّرَ الملكِ وزوجاتِه العديداتِ ورجالَ الدَّولةِ والفكرِ والعلماء والفنانين الملتفين حولَ البلاط . ومن أشهر لوحاته يورنربه « السُّفيران » (ناشونال غاليري بلندن) ويورنربه موريتي (درسدن) .
(صورة ٣٤٦)

The Holy Handkerchief (rel.)
see: **The Vernicle**

الفَرَنسيُّ ، كما أن اتجاهه النَّقْدي والأخلاقيّ في صوره الّذي قد يُعابُ من النَّاحيةِ الجماليَّةِ كان وَسيلتَهُ لإعْطاءِ صورةٍ صادقةٍ شاملةٍ لعَصْره .

وقد تقاعَد في منزله عام ١٧٥١ حيث أَصْدَر في عام ١٧٥٣ كتابه الخالد « تَحْليلُ الجَمالِ » Analysis of beauty الّذي عَرَضَ فيه القيمة الجماليَّة لشَكْلِ حَرْفِ S ، وَدعاه خطَّ الجَمالِ line of beauty ، ذلك أن الدَّائرةَ هي أكْمَلُ حَرَكَةٍ في الوُجودِ ، وَدَوْراتُها عِبارةٌ عَنْ قَوْسٍ صاعِدٍ وَآخرَ هابطٍ يَلْتَقِيان فَتَنْغَلِقُ الدَّائرة . فإذا شَطَرْنا الدَّائرة إلى نِصْفَيْن وَشَكَّلْنا مِنْهُما حَرْف S تَجلَّت فيه صِفةُ تواصُلِ الخطِّ وَالامتدادِ أُفقيًّا أو رَأْسيًّا إلى جانب صفةِ تَقَوُّس الدَّائرة ، مُبْدِعةً بذلك الخطَّ الحَلَزونيَّ المُتَحوِّي serpentine spiral الّذي دعاه هوغارث « خطَّ الرَّشاقةِ » line of grace والّذي يدورُ حَوْلَ مَرْكَزٍ وَهْميٍّ صاعِدًا إلى أعلى في حَرَكَتيْنِ كامِلتَيْنِ هما اللّف وَالصُّعود فيستغرق وَقْتًا أطول ممَّا تستغرقه العَيْنُ في رِحْلَتِها البصريَّة مع الخَطِّ المُسْتَقيم . ويمكن تَقَفّي أثَر هٰذا الخطِّ الحَلَزونيِّ المُتَحوِّي في الأنْماطِ الزُّخْرفيَّةِ الَّتي تَمَيَّز بها طرازُ الرُّوكوكو . وَمع أن هوغارث لم يُخلِّف وراءَهُ مَدْرسةً تَنْهَجُ نَهْجَهُ إلَّا أنَّه كان ولا يزال عَلمًا خفَّاقًا في سماءِ الفَنِّ العالميِّ وَفي بلاده .

(الصورتان ٣٠٩ ، ٣٥١)

هُوكُوساي Hokusai, Katsushika (arts) **(١٧٦٠ — ١٨٤٩)**

فنانٌ يابانيٌّ من مواليد طوكيو اشتغل بالتَّصوير والمرسومات المطبوعةِ graphic . كان مصورًا موضِّحًا للكتبِ وفنَّ الإنتاج ، كما كان أحدَ قادة أسلوب « أوكيو — إيه » ukiyo-e * (مدرسة تصوير الحياة اليومية في اليابان) ، ذاعت شهرتُه نتيجة رسومه ذاتِ النَّبْضِ شديد الحيويَّة ولصوره المطبوعة الملوَّنة وَفْق تقنية الحفرِ على الخشب ، وكان إلى جوار ذلك أستاذًا معلِّمًا للفنون وتصميمها . وقد وصل من خلالِ التَّجاربِ الَّتي أجراها على تقنية المنظور perspective * إلى أسلوب فريدٍ تميَّز بالأصالة ، كما وُفِّق من خلالِ اتِّباعِ بعضِ وسائل التَّعبير الأوربيَّة إلى إنجاز العديد من الرَّوائعِ الفنيَّة التي يندمجُ فيها الشَّكْلُ الانسيابيُّ في المنظرِ الطَّبيعيّ في تناغم

صُوَرًا « للقاعات الوُدِّ وَمجالِسِ الأُلْفةِ » conversation pieces * ، ثمَّ أعقبها بتَصْويرِ مَشاهِدِ الحَياةِ الاجتماعيَّةِ في مدينة لندن الَّتي أذاعت شهرته . ومن تصاويره لأوبرا الشَّحَّاذ Beggar's opera (١٧٣٠) حَفِظَ لنا الزَّمَنُ ثَلاثًا تُصَوِّرُ المُمَثِّلينَ على خَشَبَةِ المَسْرَحِ وَجُمهور النَّظَّارةِ من عِلْيَةِ القَوْمِ . وقد قَدَّمَ مَجْموعةَ « حَياة البغيّ » A Harlot's progress (١٧٣١) المُصَوَّرة والمَحْفورة (اختفت المصوَّرة) فَلَقيتْ نجاحًا واسعًا . وقدَّم في عام ١٧٣٥ « حياة زير النِّساء » Rake's progress (متحف سُونْ Soane) وَأَتْبعَها بمُحاولةٍ زاولَ فيها « الأسْلوبَ التَّاريخيّ الجليل » grand style * ، ثم الصُّور الدِّينيَّة لمستشفى سان بارتولوميو الَّتي قُوبِلَت بفتورٍ .

وقدَّم في أعْقابِ ذٰلكَ مَوْضوعاتٍ مُستقلَّةً ذاتَ مَضْمونٍ اجْتماعيٍّ أو ساخرٍ مُصَوَّرةً وَمَحْفورة ، وَتَلاها بمَجْموعةِ « الزَّواج على نَهْجِ العَصْر » Mariage à la mode الّتي تُعَدُّ خارقةً في تَحْليلها وسُخْريَّتها ، و « الانتخاب » Election (متحف سُونْ) . وكانت آخر محاولاته هي لوحة « سيغيزموندا تنوح فوق جثة جيسكاردو » Sigismonda mourning over the heart of Guiscardo (تيت غاليري) غير أن النُّقاد لم ينصفوها ساخرين منها .

على أن عبْقَريَّتهُ بَلغتْ ذِرْوَتها منذ عام ١٧٤٠ مع ظهورِ أروع مجموعة قصصية له وهي « الزَّواج على نَهْج العَصْر » ١٧٤٤ (تيت غاليري) . وعلى الرَّغم من اسْتِهْجانهِ للَوْحات رسْم الوجوه إلا أنَّه قَدَّم صُورةً زَيْتيَّةً مُجْمَلةً عجلة تُعَدُّ تُحفةً بالغة الرَّوْعة هي « بائعة الجمبري » Shrimp girl (ناشيونال غاليري بلندن) .

ولقد أُسيءَ فَهْمُ مقاصِد هوغارث من نَواحٍ عِدَّةٍ حين صوَّر خصومُه كراهيتَهُ للأساتذةِ القُدامى حقًّا أو باطلًا ، في حين أن كراهيته كانت لِتَمسُّكِهِم بطلاءِ صُوَرِهِم بالبرنيق الدَّاكن ، كما كان خصْمًا لمدَّعي التذوّق الفني في بلاده الَّذين كانوا يحقّرون من قدر مواهب مواطنيهم ويبالغون في تقدير الفنانين الأجانب التافهين .

وَيَكْشِفُ أُسلوبُه في استخدام الألوان عن دراسته الواعيةِ لفنِّ القَرْن الثَّامن عَشرَ

The Holy Women at the Tomb; The Holy Women at the Sepulchre; The Three Maries at the Sepulchre *Les Saintes Femmes* (arts & rel.)

النِّساءُ القِدِّيساتُ عِنْدَ قَبْرِ المَسِيح

يومَ أن صُلِبَ المسيحُ كانت القِدِّيسات وعلى رأسِهنَّ العذراءُ مريم يختلفن المرَّة بعد المرَّة إلى حيثُ صُلِبَ ، وكنَّ يذهبْنَ جماعة بعد جماعة . ويُعرَفُ منهنَّ على التحقيق ثلاثةُ أسماء : هنَّ مريم العذراء أمُّ يسوع ، والثانية أختها وكانت زوجةً لكلوبا [وقيل إنها سالومي أم يعقوب بن زبدى ويوحنا الرسول] ، والثالثة مريم المجدلية ، ومن هنا أُطلِقَ عليهن « المريمات الثلاث » .

وتُجمِع الأناجيل الأربعةَ على أنَّ مَرْيَمتين إحداهما المَجْدليَّةَ وَمَرْيم أخرى كانتا أوَّل مَنْ أزاحا الغِطاء عن قَبْر المَسيح فوجدناه خاليًا ، إذ كانت قيامته قَبْلَ ذلك . وعلى الرَّغم من أن ثَمَّة اختلافًا بَيْنَ الأناجيل الأربعة في أسماء المريمات الثَّلاث إلَّا أنَّها تُجمِعُ على أنهنَّ لم تَكُنَّ غَيْرَ ثلاث وسمنهن « حاملات الحَنوط » Myrrhophores ، جئن في الصَّباح الباكر ليدهنَّ جُثْمانه فرأَيْنَ حَجَرَ القَبْرِ قد زُحْزِحَ عن مَكانِهِ والقَبْرُ خاوٍ ، ورأين إلى يَمين القَبر شابًّا أو ملاكًا ، وإذا هو يُنْهي إليهنَّ : « إنَّ يَسوعَ المَصْلوب قد قام . اذهبن وأخبرن تلاميذَهُ بهذا » .

ويُصَوِّر الفَنَّانونَ هذا الحَدثَ بشَخْصٍ جالسٍ على قَبْرٍ ، إما في هَيْئةِ شابٍّ وعليه حُلَّة بيضاء كما جاء في إنجيل مُرْقس ، أو في هيئة مَلاكٍ ذي جَناحَيْن كما جاء في إنجيل مَتَّى ، وقد أَمْسَكَ بِصَوْلجان على رأسِهِ زَهْرة الزَنبق lily * التي تَرْمِز إلى الملاك جبريل ، والمَرْيَمات الثَّلاث قد وقَفْن ذاهلاتٍ بَيْنَ يَدَيْهِ ، وقد تُصَوَّر إحداهنَّ راكِعةً . ومن اليسيرِ تَمْييزُ مريم المَجدليَّة بِشَعْرها المُرْسَلِ الطَّويل وَقارورة الحَنوط ، وقد يُرسمن جَميعًا في العادة حاملاتٍ قَوارير الحَنوط « المُرُّ » .

Homerus (Homer) **هُومِيرُوس**

Homère (cul.)

شاعر يونانيٌّ فَذٌّ ، كان مَوْلدُه مع القَرْن ١٠ ق.م في مدينة إزمير . ولقد حُبِّب إليه الأدب ناشِئًا فقال الشِّعْر وَأجادَه وَعَرَفَتْه المحافل خطيبًا . ويحدِّثنا تاريخه بأنه وقع أسيرًا في حَرْب من الحُروب ، وأنه امتهن تعليم الصِّبية حينًا ، وأنه كان يحب التَّنَقُّل والتَّجول في البلاد ليعرف الكثير عن أحوال النَّاس ، ولكنَّه سَرْعان ما فقد بَصَرَهُ وهو في مُقْتبل العُمْر فَقَبَعَ في مَوْطنه إزمير وانكبَّ على قَرْض الشِّعْر يعول نَفْسَه بما يدرُّه عليه من كَسْب . وقد زادت هذه المعاناة الذَّاتية للشِّعر في انطلاق خياله ودرَّبت عليه لسانه وفَتَّحت له قريحته ، فإذا له من هذا كله ومما أفاده من طوافه من تجارِب مَعينٌ خِصْبٌ يَسْتَمدُّ منه مادَّته في صَوْغِ الإلْيــاذة Iliad * والأوذيسيـــا * Odyssey .

وإن كانت ثَمَّة هِناتٌ في أشعار هُوميروس فَمَرَدُّها إلى العَصْرِ الَّذي كان يَعيش فيه ، ولا يمكننا أن نَنْسى أنَّ العالم كُلَّه مَدينٌ لهوميروس بظُهور خليفته اللَّاتيني ڤرجيل Virgil * . وفي الإلياذة أفاض هوميروس في وَصْفِ ما حزَّ في نَفْسِ أخيل Achilles * بعد ما دبَّ من خِصامٍ بَيْنَهُ وبين المَلِك أغاممنون Agamemnon على جُيوش الآخيِّين أمام أسْوار طُرواده . وفي الأوذيسيا حصر الشَّاعر مَوْضوعَه في رِحْلة عَوْدة أوديسيـوس Odysseus * إلى وطنه بعد سُقوط طرواده وما تَخلَّلها من مُخاطَرات وَمُغَامَرات . وَتشتمل كلٌّ من الإلياذة والأوذيسيا على ٢٤ كتابًا ، وهو نَفْسُ عدد الحروف الهجائيَّة اليونانيَّة . وعلى الرَّغم من أنَّ الإلياذة تفوق الأوذيسيا مكانةً وَشُهْرة إلا أنَّ الأخيرة لا تَقِلُّ رِفْعَة وأناقةً وإن افتقرت إلى ما تشتعل به الإلياذة من قوًى ناريَّة . ويقارن الفيلسوف لونجينوس Longinus (٢١٣ — ٢٧٣ م) وأعلى النُّقَّاد شأنًا بينهما بِقَوْلِه إنَّ الإلياذة هي وَهج الظَّهيرة والأوذيسيا هي شمس الغَسَق . ولا غَرْوَ فلقد أَلَّفَ هوميروس الإلياذة وهو في ربيع عُمْرِه فجاءت صورةً لشبابه بعُنْفِه وقُوَّته . ولكن ما إن امتدَّ به العُمْرُ وتملَّكه ما يتملَّك الشُّيوخ من أناةٍ وسكينة حتَّى رَأَيْناه يضع الأوذيسيا فيُضمِّنُها تَجْرِبَته الرزينة عن البَطَل أوديسيوس وَزَوْجَته وَوَلَده ، وإذا هو يصوِّر الآلهة أكْثر حِكْمةً وأقلَّ عُنْفًا وإذا هو يُفرِّغ فيها تَجْرِبةَ العُمْر كلَّه . وقد بلغت شُهْرة أشعار هوميروس في العالم القديم حدًّا كان معه كلُّ إنسان مثقَّف يردِّد في سهولة ويُسْرٍ أيَّ مَقْطَعٍ من مقاطعِ الإلياذة والأوذيسيا ، كما بلغ إجلالُهم له أن لم يكتفوا بإقامة المعابد والمذابح تكريمًا له فَحَسْبُ بل مَضوا يقدِّمون القَرابينَ ثم أَلَّهوهُ وَعَبدوه ربًّا . وكان الإسكَنْدر الأكبر يكنُّ إعجابًا بلا حدود لهوميروس حتَّى إنَّهُ كان يضع مؤلَّفاته تحْتَ وِسادته إلى جِوار سَيْفِه . ويُقـالُ إن پيزيستراتوس Pisistratus طاغية أثينا هو أوَّل من جَمَعَ وَنَسَّق أشعار الإلياذة والأوذيسيا في القالَب الموجود بين أيدينا اليوم .

homophony *homophonie f.* (mus.)

الخطُّ النَّغمي الواحِد ، هومُوفُونيَّة ، تَوَحُّدُ الأَصْوات

الغِناء من خطٍّ نغميٍّ واحدٍ ، وَقَدْ تُصاحِبُه رَكائز هارمونيَّة وَقَدْ لاتُصاحِبه .

honeycomb decoration (arch.) see: **stalectites**

Horace **هُوراس**

Horace (cul.) (٦٥–٨ ق.م)

شاعرٌ رُومانيٌّ أَسَرَّ إلى شِعْره بكل خبايا وِجْدانه ، ولهذا يُعَدُّ شِعْرهُ مرآةً لذاته . وكان ذا نزعة فلسفيَّة جعلت قُوَّة شعره تَغْلِبُ على عُذوبتِهِ ، وجمعت التَّعْقيد إلى البراعة والتَّأنُّق ، وَشَدَّت إليه من الفلاسفة والفنَّانين عددًا أكْبَرَ من عَدَدِ عُشَّاقه من النَّاشئة والمتأدِّبين إذ يَمْتلئُ شعره بالوصايا الرَّشيدة الزَّاهدة . وتَنْبِضُ رسالَتُهُ « فَنُّ الشِّعْر » Art of poetry بِرُوح النَّصيحةِ الأخويَّة لناشئة الشُّعراء . ومع تسمية هوراس نَفْسِه خنزيرًا من حَظيرة « أبيقور » لِشَغفه باللَّذة واستِمْتاعه بها فإنَّنا نجدُ في شِعْرِه تقديسًا لِلْفضيلة يَجْعَلُهُ في طليعة الرُّواقيين . على أنَّ قصائده المتعلِّقة بالحَياة اليَوْميَّة لم تَلْبَثْ أن انبثقت منها شيئًا فشيئًا فَلْسفةٌ مَلْموسة أخذت الكثير عن الرُّواقية الَّتي دعا إليها الوزير راعي الفن والأدباء مايسيناس Maecenas * سَرْعانَ ما تجاوَزها هـي الأُخرى ، فقد نبذ الحديث عن المُجَرَّداتِ مُكْتفيًا بِوَصْف مشاهد الطَّبيعة المحيطة وَوَمضات مِمَّا يَتضَمَّنه العالم من أَسْرارٍ إلهية ، وَازْدَهرت هذه الحِكْمةُ في شَكْلِ تأمُّلات جعلت هوراس خَيْرَ مُعبِّرٍ عن الحياة الدِّينيَّة الرُّومانيَّة ، فَتَغَنَّى مِثْل ڤرجيل بفضائل الجِنْسِ

Hünername (arts) — **هونرنامه**

أو رسالة الفنّ في التصوير التركي الإسلامي . وتُعدّ لوحات مخطوطة هونرنامه — السّجل التاريخي الضّخم للمؤرّخ الرّسميّ للسّلطان « الشّاهنامجي لقمان » (١٥٨٤ – ١٥٨٨) — قمّة التّصوير التّاريخيّ في عهد السّلطان مُراد الثالث . وقد عكف الفنّان عثمان أشهر رسّامي العصر وتلامذته على تصوير الغالبية العظمى للوحات المُجلّدين اللّذين بقيا للآن . (صورة ٣٤٧)

Huysum, Jan Van (arts) — **هويسوم ، يان ڤان (١٦٨٢–١٧٤٩)**

فنّان نبغ من بين مصوّري الزّهور الهولنديّين ، وقد مارس التّصوير طوال حياته بأمستردام سواءً بالألوان الزّيتيّة أو المائيّة ، واشتهرت لوحاته الزّيتيّة بالتّكوين الفنّيّ البالغ الإتقان وثراء التّفاصيل الدّقيقة . وكان لاقتصاره على عناصر فائقة البساطة في خلفيّات لوحاته الفضل في مضاعفة أثر ألوانه على المُشاهد . (صورة ٣٤٥)

Hyacinthus — **هياكينثوس**

Hyacinthe (myth.)

تقول الأساطير اليونانية بأن أبولّلو Apollo * لم يكن ليظفر بأن يكون يونانيًّا حقًّا إن لم ينّجه بحبّه أيضًا نحو الغلمان الوسيمة وأشهرهم هياكينثوس من أميكلاي قرب إسبرطه ، فهجر مدينة دلفي سرّة العالم مُغفلًا قيثارته وسهامه ليرافق هياكينثوس إلى حافات الجبال الوعرة . وذات يوم أخذا يتباريان في قذف القرص . وبعد أن قذف أبولّلو القرص فأخذ في مسيرته يُمزّق السّحب الكثيفة ، شغف هياكينثوس بالقبة والتقط القرص وطوّحه ولكنّه ماكاد يرتطم بالأرض الصّلبة حتّى ارتدّ إلى الوراء مُرتطمًا بوجهه في عُنف صحبه نزيف أودى بحياته . وحاول أبولّلو إمساك روح الصّبيّ المُوشكة على فراق جسده بعقاقير الأعشاب دون جدوى ، وحزن عليه حزنًا شديدًا وراح ينعيه ويناديه ثمّ حوّله إلى نوع جديد من الزّهور .

hydria — **الإيدريا ، الجرّة**

hydrie f. (arts)

إناء إغريقيّ لحمل الماء من موارده ، أخذ

« عينه » ، التي كان قد استردّها من سيث Seith — وكان سيث قد انتزعها منه في عراك بينهما — قد استطاع أوزيريس بهذه العين أن يصير روحًا . ولهذا كان القربان الذي يُقدم إلى الميّت يُسمّى « عين حورس » ، وجرت العادة على أن يقول الكاهن للميّت : « انهض لخبزك الذي يستعصي على الجفاف ، وخمرك التي يبعد أن يُصيبها فساد . وبهما سوف تغدو روحًا » . وهكذا خال المصريّون أنّ طعام الكاهن فيه هذه القوّة الخفيّة التي تحيل الميّت روحًا كما أحالت عين حورس أوزيريس روحًا . واطمأنّ المصريّون إلى تلك الوسيلة التي تُستعاد بها الأرواح وملأت عليهم نفوسهم هذه الفلسفة البدائيّة طُمأنينة وسكينة ، وعاشوا يُؤمنون بإمكان عودة القوى العقليّة للميّت بعد أن يصير « با » كي يقضي حياته الأخرى كما قضى حياته الدّنيا .

The Hospitality of Abraham (The Entertainment of the Angels)

La Philoxénie d'Abraham (rel.)

ضيافة سيّدنا إبراهيم للملائكة الثلاثة

عندما بلغ إبراهيم من السّنّ عتيًّا شاء اللّهُ أن يُنبئه وزوجه سارة أن سيُرزقان ولدًا مُباركًا برغم شيخوخة إبراهيم وعُقم سارة في مثل هذه السّنّ . وبينما كان إبراهيم جالسًا عند باب خيمته مرّ به رجالٌ ثلاثة كانوا في حقيقة الأمر ملائكةً . وبعد أن استضافهم على عادة العرب بشّروه أن زوجته ستُنجب له غلامًا يرث بيته . وفي الموعد المضروب رُزقت سارة بابنها إسحق من إبراهيم . وثمّة لوحة من مدرسة أنطونيللو دا ميسينا Da Messena تُمثّل هذه الواقعة يحتفظ بها مُتحف درسدن .

Houdon, Jean Antoine (arts)

أودون ، جان أنطوان (١٧٤١–١٨٢٨)

مثّال فرنسي اشتهر بتمثيل الشّخوص الدينية والأسطوريّة أو الرّمزيّة . ذاع صيته أساسًا بتماثيله الشخصية للأطفال والتّماثيل النّصفيّة والشّخصيّة للشّخصيّات البارزة في عصره والمطابقة لها بشكل لافت للنّظر مثل تماثيله لجان جاك روسو وديديرو وفولتير .

(صورة ٣١٠)

الرّومانيّ المتجسّد في شخص أوغسطس . كذلك ألّف هوراس نشيدًا رسميًّا كانت تُردّده في مبنى الكابيتولينوس جوقة إنشاد من الفتية والفتيات .

Horae (myth.) — **الهوراي**

هنّ بنات زيوس ونيميس الثّلاث : يونوميا Eunomia وديكي Dice وإيريني Irene وهنّ ربّات الطّبيعة اللّواتي كان مُوكّلًا إليهنّ في مبدإ الأمر الإشراف على الطّقس والفصول والإخصاب ، ومالبثت نشاطُهنّ أن امتدّ إلى كلّ مايتّصل بالطّبيعة والحياة البشريّة ، فأخذ النّاس يضرعون إليهنّ كلّما حان موعد زواج أو ساعة ميلاد أو عند تحقيق أمل أو مصير . وفي الأوليمب مقرّ الآلهة كنّ حارسات الباب الذي يمرّ منه الأرباب جيئةً وذهابًا عند اتّصالهم بالبشر . وكنّ يُصوّرن مُرتديات ثيابًا فضفاضةً يحملن زهورًا أو ثمارًا أو سنابل قمح ، رمزًا لفصول السّنة .

horrible see: **ugliness**

Horus — **حورس (حور)**

Horus (myth.)

عُبد الإله حورس أوّل ما عُبد في الدّلتا موطنه الأصليّ ، وكان شأنه في الدّلتا شأن الإله سيث في مصر العُليا ، ثمّ عُدّ حاكم القطرين الشّماليّ والجنوبيّ بعد أن حكمت مصر السُّفلى مصر العُليا . وحين امتدّ نفوذ حورس إلى مصر العُليا صارت له مدينة هي « نخن » التي سمّاها الإغريق « هيراكونبوليس » أي مدينة الصّقر [الكوم الأحمر حاليًا] . وأقدم مكان عُبد فيه الإله حورس كان حيث وُلد في مدينة « بحدة » [تلّ البلامون في شرق الدّلتا حاليًا] ، ولكنّ أشهر مكان عُبد فيه كان في إدفو حيث يقوم معبده الذي يُعدّ أحسن معبد حُفظ لنا حتّى الآن . (انظر Isis)

Horus eye (sacred eye) — **عينُ حورس**

œil m. d'Horus (rel.)

كان المصريّ أحرص ما يكون على أن يُصبح « با » Ba * أي يصبح روحًا بعد موته ، وكان يعلم أن أوزيريس Osiris * بعد موته ، وبعد أن منحه ابنه حورس Horus *

هيبوكريتيس **hypokritis** (Gk.) (drama)

كلمة أطلقها الإغريق القدامى في الأصل على المُلهمين الذين يُفصحون عمّا هو خفيّ ، حتّى إذا أصبحت الكلمة الحقيقيّة المُلهَمة فنًّا مسرحيًّا قائمًا بذاته أصبحت الكلمة تعني المُمثّل ، وإن تكن هي الكلمة الّتي تعرّض معناها لأوسع تعديل عرفته كلمة من كلمات اللّغة اليونانيّة في تاريخها الطّويل . فحينما تقمّص تيسبيس Thespis * شخصيّةً غير شخصيّته ووقف « مُمثّلا » لأوّل مرّة وسط أفراد الكوروس chorus * أثبت أنّ الإبداع الوجدانيّ هو لون من الابتكار والخيال كما هو فنّ الخداع عن طريق الكلمة المُوحية ، بل هو « أكذوبة » pseudos وفق القول اليونانيّ المأثور : « ما أشدّ كذب المُنشدين » .

الدلتا ومصر الوسطى حتى مدينة القوصية [محافظة أسيوط] ، وطال حكمهم في مصر حوالى مئة عام (١٥٨٠ ف.م) في أرجح الآراء إلى أن بدأ سقننرع Seqenenrè أحدُ ملوك الأسرة السابعة عشرة يطاردهم في حرب لاهوادة فيها ، غير أن إصابته بجرح قضت عليه (وأثر الجرح الّذي أصابه في رأسه ظاهرٌ في موميائه المحفوظة بالمُتحف المصري) . وقد واصل ابناه كاموزي Kamose* ومن بعده أحمس Ahmose* مطاردتهم حتى حدودِ فلسطين . ويفسر المؤرخ مانيتو Maneto اسم الهكسوس الّذي أطلقه المصريّون على هؤلاء القوم بأنهم ملوك الرعاة ، غير أن الأرجح أن الكلمة تعني ملوك البلدان الأجنبيّة « حقا خاسوت » التي حُرّفت إلى هكسوس .

اسْمُه من الكلمة اليونانيّة hydria أي ماء . وكانتْ لَهُ آذان ثلاث يُمْسَكُ بإحْداهُما عِنْد الصَّبّ وتُسْتَخْدَمُ الأُخريان في رَفْعِه ونَقْلِه ، وفي رَأْسه شَفة يَنْحَدِرُ منها الماءُ .

(شكل ٤)

هكسوس **Hyksos**

Hyksos (cul.)

قوم أسيويون نزحوا إلى مصرَ حوالى عام ١٧١٠ ق.م. وكان ملوكُ مصرَ في ذلك الوقت ــ وهم ملوك الأسرة الرابعةَ عشْرَة (نهاية الدولة الوسطى) ــ ضعافًا متخاذلين ، وبذلك أمكن لهؤلاء القوم أن يؤسّسوا لهم عاصمةً في الدلتا باسم أفاريس . وعندما ازدادت أعدادهم استطاعوا غزو مصرَ عسكريًا في عام ١٦٨٠ ق.م ، فتم لهم حكمُ

I

مدينة برغن القوميّ ، الأمر الّذي ألزَمَه أن يمدّه بمسرحيّة جديدة كلّ عام ، وفي هذه الوظيفة الجديدة التقط سرّ المِهْنة . وفي عام ١٨٥٧م عُيِّن إبسن مديرًا فنّيًا للمسرح النرويجيّ بالعاصمة ، وهو منصب حدّ قليلا من نشاطه الإبداعيّ . وفي عام ١٨٥٨ م تزوّج من سوزانا ثورسن ابنة زوجة الرّوائيّ ماغدالين ثورسن ورُزق منها في العام التّالي بابنه الشّرعي الوحيد سيغورد الّذي أصبح شخصيّة سياسيّة شهيرة بالنرويج فيما بعد . وفي عام ١٨٦٢م نشر إبسن مسرحيّة « مَلْهاة الحُبّ » Love's comedy اوفي العام التّالي مسرحيّة « المطالبون بالعرش » The Pretenders الّتي تُعَدّ أخْصَبَ أعماله حتّى ذلك الحين ، و لم يلبث أن غادر بلاده مُتّجِهًا إلى روما ، غير أن حظّه خلال إقامته بها لم يكن مِمّا يُحْسَدُ عليه . كان إبسن وَقْتَذاك في الأربعين من عمره شاعرًا غَيْرَ مَرْموقٍ قصيرًا مشعث الشَّعْر مُدْمِنًا على الخَمْرِ مَغْمورًا بالدّيون يعوق مسيرته الإنْفاقُ على زوجة وولد . وفي هذه الظروف في صيف عام ١٨٦٥ كتب أولى مسرحياته العُظْمَى « براند » Brand وهو على شفا اليأس فإذا هي تُغيِّر مَجْرَى حياته . وكانت هذه المسرحيّةَ رومانسيّةَ الطابع ، بعيدة الآفاق ، تزخر بالرّموز الغامضة وتنطوي على مَضْمونٍ قاسٍ . نظمها شعرًا مُقفًّى كما كانت عملا دراميًّا شديد الطّول حتّى لم يُقْدِم أحَدٌ على إخراجها مسرحيًّا مدّة تسعة عشر عامًا . وكان براند بطل المسرحية قسًّا متدينًا يوازن مابين حسّه بمهنته وبين حاجته إلى الدّفء

إبسن ، هنريك (١٨٢٨ — ١٩٠٦) **Ibsen, Henrik** (drama)

شاعرٌ ومؤلّف مسرحيّ نرويجيّ يُعَدّ أوّل المؤلّفين المسرحيّين العصْريّين وأعمقهم تأثيرا ، حتّى ليعدّه بعضُ النُّقّاد في مَصافّ سوفوكليس وشكسبير من حيث قُدْرته الفائقة على التأليف المسرحيّ . وقد كان لمسرحياته وخاصة « بيت الدُّمْية » A Doll's house و « الأشباح » Ghosts و « عَدُوّ الشّعْب » An Enemy of the people أثر قوي في تغيير الاتّجاهات الاجتماعيّة في نِهايةِ القرن التّاسع عشرَ — وإن لم يؤمن هو بذلك — إذ برهنت للمرة الأولى في التاريخ على مدَى ما يستطيع المسرح أن يؤدّيَه من تغيير السُّلوك الاجتماعيّ . وكان إبسن كاتبًا مُمْتازًا بتفانيهِ ومنهجيّته ، وظلّ لفترةٍ طويلة يُقَدِّمُ مسرحيّةً واحِدةً كُلَّ سنتين متعمّدًا نَشْرَها قُرْبَ مناسبة عيد الميلاد حتّى بلغ ماقدّمه من مسرحيات في نهاية حياته ستًّا وعشرين مسرحية .

وُلِدَ إبسن في ٢٠ مارس ١٨٢٨ م ببلدة سكين Skien على الساحل النّرويجي على مَبعدة ستّين ميلًا إلى الجنوب من العاصمة كريستيانا [أوسلو] وأمْضى صباه في التّدريب على مهنة الصّيدلة حتى عام ١٨٥٠م . وفي سِنّ الثانية والعِشْرين نشر إبسن مسرحيّةً أُطْلِق عليها اسمَ كاتيلين Catiline تولّى أحد أصدقائه المخلصين طبعها من ماله الخاص طبعة محدودة العدد بِيعَ مُعْظمُها كما تُباع الأوراق المهملة . وفي نفس العام انتقل إلى العاصمة مؤلّفًا مسرحيًّا بمسرح

أيبِرْيا **Iberia** (mus.)

١ — هو العمل العظيم الّذي بعث به ألبينيث * Albéniz الحياة في الأسلوب الإسبانيّ القوميّ . وينْقسِم إلى لَوْحاتٍ اثنتي عَشْرة للبيانو تقومُ على الأغاني والرَّقصات الشّعبيّة الإسبانيّة وتصوّر أنحاء متعدّدة من إسبانيا ، عُزِف لأوّل مرة عام ١٩٠٩ م ثم قام أربوس Arbós بالتّوزيع الأوركسترالـيّ لخمس من هذه اللّوحات . وأيبريا هو الاسم القديم لِشِبْه جزيرة إسبانيا .

٢ — عمل أوركسترالّي لكلود ديبوسي Debussy * عُزِف لأوّل مرّة عام ١٩١٠ م بوَصْفه القِسْم الثاني من مُؤلّفه الأوركسترالّي المعروف باسم « صُوَرٌ » Images ، والمكوّن من ثلاث حركات مُوحِية بأرْجاء إسبانيا .

إيبيس (طائِر « أبو منجل ») **Ibis**
Ibis (rel.)

هو الطائِر رَمْز الإله تحوتي إله الحِكْمة والحِساب والفَلَك .

ولقد كشفت جمعيّة الكُشوف الأثريّة البريطانية في حفائرها بسقارة في الأعوام القليلة الماضية عن بضْعة آلاف من مُومياوات الطائر أبي منجل في سَراديبَ طويلةٍ وقد وُضِعَت في قُدور من الفَخّار بعد تَحْنيطها ، وكانت تُقدَّم نَذْرًا للوزير والحكيم المُؤلَّه إيمحوتب في العُصورِ اللّاحقة ، كما كشفت هذه الحفائر أيضا عن قِرَدة مُحَنّطة في قُدور طويلة ذوات أُذُنين ، وكان القرد بالمِثْل رمزًا للإله تحوتي . وفي تونا الجبل جبّانة أخرى للقِرَدة ولطائر أبي منجل .

والتجرُّد بل والتصوُّف ، كان له أثره البالغ على تطوُّر الفنّ الدّراميّ .

كان إبسن في حقيقته كاتب مَلْهاةٍ ، غيْرَ أنّه كان يتكلّف دائمًا مَظْهَرَ الحُزْن الرُّومانسيّ الّذي يتواءم مع حساسيّته الذّاتيّة لإيهام الناس بأنّه بالفعل مؤلّف مأساة . ومع ذلك فمن المؤكّد أنه كان ينظر إلى الحياة عن بُعد في تَهَكُّم شديد ، كما كان إدراكه لسخرية الحياةِ يخفّف من شعوره بالاشمئزاز من تقلُّباتها ، ولم يكن بأيّ حال هو المؤلّف المسرحيّ الاجتماعيّ الّذي حاول برنارد شو أن يجعلنا نتصوّره فلقد كان اهتمام إبسن بالمجتمع مَحْدودًا ، كما ضاقت هذه الحُدود مع تَقدُّمه في العُمْر ، على حين كان اهتمامُه الأكبرُ هو التّوتُّرات الدّفينة في الفَرْدِ وَتضاربه مع العالم المحيط به . وَفي نهاية حياته أصبح إبسن مُدْرِكًا بأنّ عصرًا جديدًا بدأ يطلُّ على المسرح ، عصرًا ارتبط به سترندبرغ أكثر من ارتباطه هُوَ به .

أيْقونة **icon**

icône f. (arts)

تَعني لفظةُ الأيْقونة الصُّورة أو صورة الوَجْهِ وَحْدها [بورتريه] بعامّة . وَتنْطبقُ هذه اللّفظةُ بصفةٍ خاصّةٍ على تصاويرِ الشُّخوصِ المقدّسة في الكنيسة الشّرقيّة الأرثوذكسيّة مثل أيقونات القدّيسين أو أيقونات العذراء . وبَعْدَ الجدل العنيف الّذي ثار حَوْلها في بيزنطة خلال القرنين الثامن والتّاسع (حركة تحطيم الصُّور iconoclasm *) صاغت الكنيسة الشرقيّة نظريّة تقديس الأيقونات وشرّعت قانونًا كَنَسيًّا أو مَجْموعةً من القواعد الفنّيّة تضبط أشكالها الفنّيّة ، وتُعْتَبرُ الأيقونات جُزْءًا أساسيًّا من الكنيسة تَحْظى بتقديسٍ شعائريٍّ خاصّ . والإيقونوغرافيّة البيزنطيّة ليست فنًّا واقعيًّا بل رَمْزيًّا وظيفتُها التّعبيرُ عن التّعاليمِ اللاهوتيّة للكنيسة من خِلال الخُطوط والألوانِ . وكانت ثمّةَ كتبٌ موجّهة تصدرُها السُّلْطةُ الكنسيّةَ مثل المؤلّف المتداول « إيقونوغرافيا » Iconographia الّذي وضعه الراهب بانزيلينوس Panselinos في جبل أثوس باليونان وجمع فيه التّوجيهاتِ الّتي يلتزمُ بها المصوّرون البيزنطيّون .

(الصور ١١٩ ، ١٢٠ ، ٢٢٢)

المقنّعة إلى وراثة الأمراض السّرّيّة عُدّت خطأً غير مغتفر في بيئة عام ١٨٨٠م المتزمّتة ، وكانت عاصفة الاحتجاج هذه المرّة من الشّدّة بحيث باتت تهدّد إبسن بالخطر ، فسارع بإدارة شراعه في الاتّجاه الّذي يجنّبه مخاطر العاصفة . ومنذ هذه اللّحظة اتّسمت مسرحياته بالحذر الشّديد دون أن تكْشف اتّجاهًا اجتماعيًّا مُحدّدًا . وتتناول مسرحيّة « الأشباح » فكرةً مأساويّة وإن عالجها المؤلّف بمنهج المَلْهاة ، ولعلّه كان في أعماق نفسه يحاول بطريقة لا إراديّة استخدام منْهج وَضْع شخصيّات كوميديّة في موقف مأساويّ ، وهو ما أصبح مع مرور الأيام صفته المميّزة الّتي أسهمت إلى حدٍّ بعيد في سُوءِ الفهْمِ العامّ الّذي لاقته مسرحياته . والواقع أنّ وجهة نظره في عَصْرٍ متمسّك بالمثاليات المتحجّرة كانت قائمة على اعتبار أنّ الحقيقة شأنها شأنُ أيّ شيءٍ آخر في تطوُّر مستمرٌّ ، وأنّ المأساة تنبع من الإصْرار على التّشبث وَفْقًا لحقائق فقدت حيويّتها ، ومن ثمّ غدت « أشباحًا » لمراحل الحياة السّابقة . وتُعَدُّ مسرحيّته « البطّة البرّيّة » The Wild duck ١٨٨٤ أفضلَ أعماله لا لارتفاع حسّها الكوميديّ الفسيح فَحَسْبُ بَلْ لانطوائها كذلك على قدْرٍ هائل من التّعاطف مع المعذّبين في الأرض ، ولقدرتها على إقناعنا بأهمّيّة الدّورِ الّذي يلْعبُهُ الوَهْمُ في تَقَبُّل الحياةِ لمن قهرهُمُ اليأسُ يومًا ، ومن ثَمَّ كانتْ هذِهِ المسرحيّة نقطةَ تحوُّل أخرى في تاريخه . وما لبثت اهتماماتهُ بعد ذلك أن انتقلت إلى المصير الإنسانيّ وَعَذابات الإنسان الدّاخليّة .

ومن بين أعْمال هذه الفترة مسرحيّة « هيدا غابلر » Hedda Gabler الّتي كتبها متأثّرًا بسترندبرغ Strindberg ، وهي دراسة متعمّقة للمأزق الّذي يُمكِن أن تجد نفسها فيه امرأة موهوبة وَسْطَ مجتمعٍ يسيطر عليه الرّجال . أما مسرحيّته « المقاول المحنّك » The Master builder فهي أهمّ إسْهام لإبسن في الحركة الرّمزيّة symbolist movement * الّتي لم تلْبَثْ أن غمرت المسرح الأوربيّ ، وهي في واقع الأمْر سيرة ذاتيّة أو هي اعتذار عمّا أحسّ بأنّه قصور من ناحيته بوَصْفِه أديبًا وإنسانًا . وفي هذه المسرحيّة يكشف إبسن عن لَوْنٍ دراميّ جديدٍ يتميّز بالإبهام والإيحاء الإنسانيّ . وبرَغْم أن إبسن أنكر معرفته بآراء كيركغورد Kierkegaard فلقد كان شعار « براند » هو « كلّ شيءٍ أو لا شيْءَ » الّذي يَعْكِسُ بجلاءٍ نظريّة كيركغورد في كتابه « إمّا هذا أو ذاك » Either / Or ، ومن ثمّ كانت المسرحية بلا نزاع تنتمي إلى نظرية كان إبسن يقدّرها وإن لم يعتنقها . وأثارت مسرحيّة براند عاصفةً شديدة في النرويج حيث فُسّرتْ على أنّها الوجه الشّاعريّ لنظريّة كيركغورد ، فلم يلبث إبسن أن عُدّ على الفور شخصيّة ذات شأن ، وإذا هو يُمنح راتبًا سنويًّا ويغدو شاعرًا قوميًّا ، ويهجر حياته البوهيميّة ويقدّم نفسهُ للعالم في ثوب الكاتب النّاجح الأنيق الهندام الوفور المظهر ، ويخرجُ على الناس بمسرحيّته الشّعريّة بيرغينت Peergynt ١٨٦٧ الّتي تُعَدُّ أشدّ أعماله مرحًا وخيالًا وأقلّها التزامًا بالقواعد ومع أنها على النّقيض من مسرحيّة براند إلا أنّ كليهما يمثّلان وجهين لشخصيّة المؤلّف . وعلى حين تتميّز مسرحيّة « براند » بطبيعة المأساة المتفرّقة الأجزاء الّتي تجمع شتاتها فكرة متطوّرة واحدة ، كانت مسرحيّة « بيرغينت » سلسلةً من الحلقات الّتي تتميّز إلى حدٍّ ما بالرُّومانسيّة والّتي لا يَرْبِطُ بينها إلا وجود الشّخصيّة الأساسيّة .

وما لَبِثَ إبسن أن تحوّل في عام ١٨٧٩م إلى الدّراما الاجتماعيّة حين قدّم « بيت الدُّمية » ويتباين فيها الجمود الخُلُقيّ للبطل تباينًا مأساويًّا مع تحرُّر الحسّ الرُّومانسيّ للبطلة حتى بات استمرارُ الزّواج متوقّفًا على إمكانيّة التّوفيق بين وجهتَيْ نظرهما المتباينتين . وقد أثارت هذه المسرحيّةُ ضجّةً كُبْرى وفسّرت على أنها هجوم لا أخلاقيّ مُقزّزٌ على قدسيّة الزّواج وإنكار مُسْتهْجنٌ لواجب الزّوجة الأوّل بالنّسبة لزوجها وأولادها . وقد حثّت رِدّة الفعل الحادة لهذه المسرحيّة ــ وخاصّة بين رجال الدّين اللّوثريّين ــ إبسن على تفجير طاقاته ضد المثاليّات التقليديّة في مسرحيّته التالية « الأشباح » ١٨٨١م الّتي استغلت الضّجّة الّتي أثارتها المسرحيّة السابقة أشدّ استغلال . والمسرحية عَرْضٌ ساخر للآثار الاجتماعيّة البغيضة المترتبة على اتّباعِ المرء مثاليات المجتمع اتّباعًا أعمى . وَفضْلًا عن هجومها الضّمنيّ على عدم انتهاك قدسيّة الزّواج والنّظام الأُسَريّ الأبويّ فإنّ إشاراتها

حَرَكةُ تَحْطيمِ الصُّوَر (الدِّينيَّة) — **iconoclasm**

iconoclasme m. (arts)

منذ القرن الرابع الميلاديِّ كانت ثمَّة أقلِّيَّةٌ بين رجال الفكر والطَّبقة العُلْيا داخل الإمبراطورية البيزنطية تُعارض مبدأ الأيقونات icons وما يرتبط بها من عادات خرافيَّة ، فَضْلًا عن الأقاليم الشَّرقيَّة من الإمبراطوريَّة الَّتي كانت تَمورُ بميول قويَّة معادية للتَّصْوير بِدَعْوَى أنه لا ينبغي للإله — المسيح المنزَّه عن أن يقع عليه الحسّ البشري كما كانوا يرون — أن يكون موضوعًا للتَّصوير الفنِّيّ .

وكانت الكنيسةُ في العهدِ المسيحيِّ الأوَّل ضد صُنْعِ صُوَر المسيح والقدِّيسين خشْيةَ الرِّدَّةِ إلى الوثنيَّة . وقربَ نِهاية القَرْن السَّادس ومطالِع القرن السَّابع ظفرت الأيقونات بتشجيع الدَّوْلة الرَّسميّ ، وَغَدَتْ تُسْتَخْدَمُ بوَصْفِها حامية الجيوش وَالمُدُنِ ، فلقد ظَلَّ الإيمان بالخصائص السِّحريَّة لبعض الصُّوَر وممارسة استِغْلالِ هذا الاعتقادِ أمْرًا شائعًا في العالمين المُتأغْرِق والرُّومانيّ . وبظهـور المسيحيَّة أُضيفَ إلى العقائدِ المتوارثةِ عن الوثنيةِ القديمة الاعتقادُ في صُوَر المسيح والعَذْراء والقدِّيسينَ . وَفضْلًا عن ذلك كان ثمَّة إيمان جارف بأنَّ القُوى الإلهيَّة كامنة في الصُّورةِ الدِّينيَّة الَّتي حَظِيَتْ بِقَدْرٍ كبير من التَّبجيلِ والقداسة ، باتت معها الصُّورة أكْثر من مجرَّدِ تَذْكرةٍ بالإله أو بالعَذْراء أو بالقدِّيسين بل امْتِدادًا لشخصيَّاتِهم .

ومادامت هذه الصُّور مقصورة على الكنيسة أو المباني الرَّسْميَّة الهامَّة كان في الإمكان تَرْشيدُ هذه المُعْتَقدات الدِّينيَّة والخُرافات الشَّعبيَّة عن طريق القَرارات الكنسيَّة . ولكن ما إن تخطَّتْ هذه الصُّوَرُ أماكنَ العبادة إلى البيوت حتَّى أصبحتْ إساءةُ استخدام الأيقونات بمنأًى عن السَّيْطرةِ والتَّحكُّم ، وهو ما كان عاملًا أساسيًّا في ضَراوة الغَضَبِ الَّذي صاحَبَ حَرَكةَ تَحطيمِ الصُّوَر . وكانت الأدْيرةُ هي العَمودَ الفِقَرِيَّ للدِّفاع عن الأيقونات إذْ كان ثَراؤها يعتمد في المقام الأوَّل على جَذْبِ الحُجّاج وخاصَّةً النِّساء منهم .

ولعلَّ مَرَدَّ حَرَكةِ مُناهضةِ الأيقونات إلى تَحْريمِ العَهْدِ القَديمِ لصُنْعِ التَّماثيلِ والصُّور الدِّينيَّة وَعبادتِها ، وكذلك إلى الحُجج اللاهوتيَّة عن الطَّبيعة الإلهيَّة للمسيح ، ومن ثَمَّ عدم جواز تَمثيل شَكْلِه . وفي عام ٧٢٦م اتَّخذ الإمبراطور ليو [ليون] الثالث موقفًا رسميًّا ضِدَّ الأيقونات إلى أن حرَّمها تَمامًا عام ٧٣٠م ، ومن ثَمَّ بدأ اضطهادُ عُبَّادِ الأيقونات الَّذي بلغ ذِرْوتَهُ في عَهْدِ قنسطنطين الخامس (٧٤١م — ٧٧٥م) خليفة ليو الذي طالب أفرادَ الجيش بأن يُقسِموا يمينًا يتعهدون فيها بعدم تَقْديس الأيقونات أو مشاركة الرُّهبان تلقي سِرّ التَّناولِ أو تبادل التَّحيَّة معهم . وَلمَّا كان مُعْظَمُ أفرادِ الجيش مجنَّدين من الأقاليمِ الشَّرقيَّة الَّتي كانت مَعْقلًا لحركة تَحْطيمِ الصُّوَر فقد كان من المَيْسورِ عليهم أداءُ هذا القَسَم والالتزام به ، على حين لم يكن الأمر كذلك بالنِّسبة لبحارة الأسطول الَّذين كان معظمُهم من اليونانيِّين مؤيِّدي الأيقونات . وقد صاحب قرارات « تحطيم الصور » اضطهادٌ وحشيٌّ للأدْيرة ، واضْطُرَّ رجالُ الدِّين من مؤيِّدي الأيقونات إلى الارْتحال عن البلاد وَفقدان ممتلكاتِهم ، كما استشهد الكثيرون منهم وفرَّ أغلبُهم إلى روما .

على أن حركة « تحطيم الصور » قد انتهت على يَدِ الإمبراطورة أيرينه اليونانيَّة الأصْلِ حينَ عقدت في عامِ ٧٨٧م المَجْمَعَ المَسْكوني السَّابع في نيقيه فأدان مبدأ تحطيم الصُّور . ثم مالبثت حركةُ مناهضة الصور أنِ انتعشت من جَديدٍ في عام ٨١٥م بعد أن تبوَّأ ليو الخامس عَرْشَ الإمبراطوريَّة ، وقُضِيَ على هذه الحركة بعد مَوْتِ الإمبراطور ثيوفيلوس عام ٨٤٢م حين أعادت الإمبراطورة تيودورا للأيقونات والصور في المَجْمَعِ المسكوني المنعقد عام ٨٤٣م ماكان لها من قَبْلُ من مكانةٍ وَتَقْديسٍ . ويَسْتَرْعي الانتباه أنَّ نفوذ النِّساءِ في البيت الإمبراطوريِّ كان عاملًا مؤثِّرًا خِلالَ الجَدَلِ القائم حَوْلَ إباحةِ التَّصويرِ الدِّينيّ وَتَحْريمِه .

وقد ذهب بَعْضُ المؤرِّخين إلى أنَّ الموقف الإسلاميَّ المُعاديَ لفُنون التَّصوير قد ظهر أثرًا مِنْ آثارِ حَرَكةِ تَحْطيمِ الصُّور المقدَّسة الَّتي بدأت في العالم المسيحيّ الشَّرقيّ عام ٧٢٦م ، بينما ذهب آخرونَ إلى القَوْلِ بأن هذه الحركة قد جاءت متأثِّرة بتحريمِ الإسلامِ للتَّصوير . ومهما يكن من أمْرِ تأثُّر أحد هذين الموقفين بالآخر فليس ثمَّة قَرابةٌ بين هاتين الحركتين ، إذْ على حين كانت حركةُ تَحْطيمِ الصُّوَرِ المسيحيَّة حَدَثًا تاريخيًّا طارئًا له بداية وَنهاية ، كانت مواقفُ تَحْريم التَّصوير عند المسلمينَ اتّجاهًا يَخْتَلِفُ ظُهورُه باختِلاف الأقاليمِ والمذاهب .

الإيقونوغرافيّة — **iconography**

iconographie f. (arts)

١ — هي قائمةُ المَوْضوعاتِ الَّتي تُعْنى بها حَضارةٌ من الحَضاراتِ أو يُشْغَلُ بها عَهْدٌ من العهود أو يعالجها فنّان من الفنّانينَ ، ومن ثَمَّ فهي تختلف عن قائمة المُنْجَزات التي تَشْمَلُ عَدَدَ الصُّوَرِ وَالتَّماثيلِ أو الأعمال الفنّيّة الّتي تَمَّتْ خِلالَ حضارةٍ من الحضارات أو عَهْدٍ من العهود أو بواسطة فنان معيَّن .

٢ — هي أيضًا كل ما يختصُّ بِمَوْضوعٍ فنّي مُصَوَّر تَصنيفًا وَوَصْفًا ، فالإيقونوغرافيّة المسيحيَّة مثلا تَجْمَعُ بَيْنَ عدد من الرُّموز مع شُرْحِها وَالإبانةِ عَمَّا تُشيرُ إليه . وقد تدلُّ هذه الكلمة أيضًا على البورتريهات والصُّوَر واللَّوحات المَطبوعةِ الَّتي تَعْرِضُ لشخصيَّةٍ بارزةٍ في أحْوالها المختلفةمثل الإيقونوغرافيّة النابليونيَّة أو الشكسبيريَّة . كذلك فإنَّ مجموعة المصوِّر ڤان دايك Van Dyck * الشَّهيرة الَّتي تَضُمُّ بورتريهات معاصريه والمطبوعة بطريقة الخَرْبشة بسِنِّ الإبرة etching * قد جُمِعَتْ تَحْتَ عُنوانِ « إيقونوغرافيا » .

عبادةُ الأيْقونات — **iconolatry**

iconolâtrie f. (arts) see: **icon**

الحجابُ الأَيْقوني ، الفاصِلُ الأيقوني — **iconostasis** (Gr.) (arts)

جِدارٌ حجريٌّ يَفْصِلُ في الكنيسة الرُّوسيَّة واليونانيَّة والأرمينيَّة بَيْنَ المكان المُخَصَّص لجمهور المصلّين (المَجازِ العَريضِ الأوْسطِ nave *) وَالهَيْكلِ المُقَدَّسِ sanctuary حَيْثُ المذبح altar * ، وفيه صُفوف من التَّجاويف على رُؤوسِها عُقود ، ويضمُّ كُلُّ تَجْويفٍ أيقونةً لِقِدّيسٍ ، وتتوسَّطُ هذه الأيقونات إلى أعْلى أيْقونةٌ رَئيسيَّةٌ تُعَدُّ المُهَيْمنةَ على الأيقونات جَميعًا هي أيْقونةُ « المَسيح ضابطِ الكُلِّ » Pantocrator * .

وبجدار الفاصلِ الأيقونيِّ أبْواب ثلاثة ، الأوْسَطُ منها لا يَنْفُذُ منه إلى قُدْسِ الأقداسِ

إلّا رِجال الدِّين والقيصر يَوْمَ أن يُتوَّجَ . أمّا البابانِ الآخرانِ فَهُما مَقْصوران على الرِّجالِ دونَ النِّساء .

idealism **المِثاليّة**

idéalisme m. (arts)

١ ــ المذهب الَّذي يَجْعَلُ لِلْمِثالِ أو الفِكْرةِ أو الصُّورةَ الاعتبارَ الأوَّلَ سَواءٌ في الوجود أو المعرفةَ أو القيم . ويقابل الواقعيّة بوجْهٍ عامٍّ .
٢ ــ غايةٌ سامية يَسْعى الفنانُ إلى بُلوغِها . وقد شاعَ استعمال الكلمة في الدّلالَةِ على ما ينبغي أن يكونَ في مُقابِلِ ما هو كائن .

ideated sensation *sensation f. sublimée en idée f.* (arts) **انْطِباعٌ حِسّيٌّ مَنْقُولٌ إلى صورَةٍ أوْ صِيغَةٍ ذِهْنِيَّة**

idyll *idylle f.* (mus.) **رَعْوِيَّةٌ**

أنشودة غرامية قصيرة في بيئة رعوية يسودها الهدوءُ والسَّلامُ . وقد حوَّلها ريتشارد ڤاغنر Wagner * إلى عمل مستقلٍّ عن المسرح في « رعويَّةَ سيغفريد » Siegfried idyll الَّتي أعدَّ مُوسيقاها من ألحان دِراماه الموسيقيَّة « سيغفريد » وأعاد توزيعَهـا لأوركستر صغير كَيْ تُعْزَف تحت نافذة زوجته كوزيما تهنئةً لها بعيد ميلادها وبمولودها سيغفريد .

إيكيبانا ، فَنُّ تَنسيقِ الزُّهُورِ اليابانيّ ;ikebana Japanese art of flower arrangement (arts)

« إيكيبانا » كلمةٌ يابانية من مقطعين : « إيكيرو » ikeru ومعناه التنسق و « بانا » bana ومعناه الزهور . ولهذا الفن أُسُسُه المعروفة للعالم أجمعَ ، ولعل التزامَه بالخطوط أكثَر منْ التزامه بالشكلِ أو اللون هو الخاصيَّة التي يتميز بها ، شأنُهُ شأنَ سائرِ الفن الشرقيّ ، ويعدُّ أبرزَ ميزةٍ في التفريق بين فن تنسيقِ الزهور الياباني وبين نظائره في الدول الأخرى . ومكوّنات هذا التنسق « خطّية » linear * قوامها أغصان مألوفةَ للناس ، فإذا ماتنسَّقت هذه الخطوط في انسياب لطيف تلقّفها الناسُ بمزيد من القَبولِ يُربي على تلقّفهم لباقات من الزهور مهما بلغ جمالُها لونًا وبنيةً .

ولا يقلُّ إدراك الفنان للصلة بين النباتات في تطورها وماتُضفيه عليها الطبيعة في شتى أطوارها . شأنًا عن « التنسيقَ الخطّي » . ويفسر هذا القولُ اليابانيّ المأثور : « إن الإبداعَ في التنسيقَ مهما بلغ ، فثمةَ مِنْ ورائِهِ ما تكادُ تنطِقُ به الزَّهْرةُ وما تكنُّ » .

وكان هذا الفن مع نشأة « الإيكيبانا » منذ ثلاثةَ عشرَ قرنًا يرمز إلى فلسفات هي مزيج من البوذية واليابانية . ومع مرور الأيام مالبثت الصِّفَةُ اليابانيةَ أن أصبحت هي الغالبةَ وغدا هذا الفنُّ يتَّفقُ والميولَ اليابانيةَ ، وإذا الدلالات الدينية تختفي لتحلَّ محلها الدُّلالاتُ الطبيعية .

والرمز إلى مرور الزمن ملحوظ في هذا الفن ، فليس ثمّةَ تنسيقٌ ما للزهور يتقبّله الذّوقُ الياباني إلا إذا كان ملحوظًا فيه ، على صورةٍ ما ، التوالي الزمني ثم مراحلُ نموِّ النبات . فالزهورُ في تفتحها الكامل والأوراق الجافة ترمز إلى الماضي ، على حين أن الزهور غيرَ الكاملة التفتح وأوراق الشجر الناضجة ترمز إلى الحاضر ، كما ترمز البراعمُ الغضّة إلى المستقبل . والتنسيق المُفعم حيوية وكذا الفرع في تقوّسه النابض بالقوة ينمّ عن الربيع ، وبينما يرمز التنسيقَ المبسوط الممتد إلى الصيفِ ، والتنسيقُ المتناثر إلى الخريفِ ، يرمز التنسيقُ الهاجعُ ، والذي يكون موحشًا أحيانًا ، إلى الشتاء .

وكما يرتبط فن تنسيق الزهور ارتباطًا وثيقًا بالرّمزية ، يرتبط كذلك على صورةَ ما بأشكال الزهور وَفْق ما لليابان من تقاليدَ وعاداتٍ . فلكلِّ عيدٍ قومي عندهم لونٌ من ألوان تنسيقَ الزهور ، وكذا الحال في الحفَلات الأسريَّة إذ لايكون لها بهاؤُها إلا بلونٍ مُوائمٍ من ألوان التنسيق . ففي حفَلات رأس السنة المرحةِ يكونُ التنسيقَ من شجر الصنوبر وزهورِ الأقحوان [كريزانتيم] ، وفي حفَلات الدُّمى تُستخدم زهور الخوخ ، وفي أعياد الطفولة تُستخدم زهور السوسن .

وتنسيقَ الزهور عامةً عند اليابانيين يكون من مجموعات ثلاث من الزهور والأغصان كل منها على هيئةَ مثلث . فثمَّةَ مجموعةٌ وسطى [مثلث رأسي] وعلى جانبيها مجموعتان إحداهما على هيئة مثلثٍ مائل ، والأخرى على هيئة مثلث مقلوبٍ منحرفٍ في اتجاه عكسيّ .

ونادِرًا مايَستخدم اليابانيون أوراقًا ليست من جنس أوراقَ الزهرةِ المستخدمةَ في التكوين . وتتركَّب معظم التنسيقات من بضع غصون من شجرة أو شجيرة ، هذا إلى الزهور ذاتِ السيقان القصيرة التي قد لاتجاوز ارتفاعُها ارتفاعَ الأعشاب . وغالبًا مايقصر إدراكُ الأجانب الذين لم يألفوا مثل هذا اللون من تنسيقَ الزهور عن استكناه سرِّ جمالِه ، ويقعون في حيرة عن السرِّ وراء استخدام اليابانيين لأوراقَ الزهور في هذه التنسيقات الزخرفيةَ . والسببُ الذي من أجله يضيف اليابانيون إلى هذه التنسيقات ماليس زهرًا هو أنهم أشدُّ تأثُّرًا بالشكل الجمالي وكذا بالإحساس بالنمو الطبيعي للنبات منهم بألوانه . وأكثرُ الزهور قبولًا عندهم هي تلك التي تنمو في حدائقهم أو فيما حولَهُمْ على أن تكونَ بنتَ زَمنها . ونادِرًا ما يستخدمون الزُّهورَ التي اكتملت تفتُّحًا بل يؤْثِرونَ البراعمَ المُنْطويةَ على نفسها . كذلك لا يلجأون إلى غصون الأشجار التي تنبت عليها أوراقٌ ضخمةُ الحجم أو إلى الشُّجيرات ذات الأوراق الكثيفةِ إلا إذا كانت الأوراقُ لاتزال براعمَ ، فإن جمالَ خطِّ الساقَ يكون عندها أشدَّ وُضوحًا وليس محجوبًا بشيء ، كما أن المتأمِّلَ يكونُ أشدَّ استمتاعًا حين يراها تتفتّح بين يديه شيئًا فشيئًا على مرِّ الأيام ، إذ الزُّهورُ الكاملة التفتّح سرعان ما يعتريها الذُّبولُ والاسترخاء ، وهو ما يعني الفناءَ والتحلُّلِ . وهذه الفكرةُ الرامزة إلى اتصال النمو ظاهرةٌ من الظواهر المُهيمنةِ على الفُنونِ اليابانية جميعِها . وقد تأثَّر فن تنسيقِ الزهور في اليابان على مرِّ الدهر بما كان من تغيّرات اجتماعيةَ ــ وقد يتعرض لمثل هذا في المستقبل ــ غير أنه في جوهرِه على نمَطٍ ثابتٍ ولا تنالُ منه هذه التغيرات إلا في العَرَض .

وقَد بدأ فنُّ تنسيقِ الزُّهور يظهرُ مع القرن السادسِ على جوانبِ هياكلِ المعابد البوذيةِ التي أخذت تنتشرُ هنا وهناك في أنحاء اليابان . وكانت هذه التنسيقات تتفق وبِنْيةَ المعابدِ ضخامةً وصرامةً ، وكان يُطلق عليها اسمُ « الريكا » rikka أي الزهور المنتصِبة التي تتوِّج رؤوسَ الأواني البرونزية المزخرفة المجلوبة من الصين مع غيرها من مزخرفات فنيةَ تزيّن بها المعابدُ . وكانتِ الأغصان والزهور تُوضَعُ في وِضْعةَ متجهةَ إلى أعلى وكأنّها تستقبل السماءَ ، رمزًا إلى الإيمان بالقُوى العليا . ومردُّ هذا إلى أن الزهور في تنسيقها كان يرادُ منها .

تصميمُ « الموريبانا » (وموري معناها كومة) في اتخاذ أوانٍ خفيضةٍ غيرِ مقعّرةٍ ، وإضافةِ مجموعتين مثلثتين أخريين إلى مجموعات الزهور المنسقة الثلاث ، مع الالتزام بالاحتفاظ بالمواقع ذاتها والنسب بعضها مع البعض . وغدا تصميمُ « الريكا » الذي مبناه الصرامةُ والتكلّف مقصورًا على المناسبات الرسميّة فحسبُ ، كما غدا تصميمُ « الناجيه إيريه » بنزوعه إلى الطبيعة لا يتفق وتجميلَ البُيوت اليابانية الحديثة . وكان هذا وذلك مما لا يرتضيه الذوقُ الياباني في زخرفة الدُّورِ اليابانية غيرِ التقليدية الأوربيّة الطراز والتي بدأت في الظهور مع انفتاح اليابان على الغرب خلالَ النِّصفِ الثاني من القرن التاسع عشَر .

وقد استقى تنسيق « الموريبانا » من كلٍّ من « الريكا » و « الناجيه إيريه » فأخذَ من الأولى الصرامةَ والتكلُّفَ وأخذ من الثانية النزوعَ إلى الطبيعة ، غيرَ أنه أضافَ عُنصرًا ثالثًا وهو الإيحاءُ بالمشاهِدِ البرّيّة والمناظرِ الطبيعية ، كما استخدمَ الزُّهورَ « الحابية » القصيرةَ السِّيقانِ إلى جانبِ الزُّهورِ الكبيرة ذاتِ السِّيقان بغزارةٍ وكثرة . وعلى الرَّغمِ من أن الرَّمزيّة الفلسفية القائمة على الصِّلةِ بين السَّماء والإنسان والأرضِ جليّة في هذا التنسيق ، غيرَ أنّنا لا نُلاحظُ أنّهُ ثمّةَ جمودٌ فيه بل تحرُّرٌ . وتصميمُ « الموريبانا » محطُّ الانتباهِ والمتعةِ أنّى كان ، ويمكن القولُ إنه أسلوبٌ من الأساليب القليلة في تنسيق الزهور التي يمكن تطويعُها لتزيين القُصور والمباني الجليلة كما يمكن تطويعُه للبيئاتِ الأكثرِ تحرُّرًا على السواءِ .

وبينما يلتزمُ اليابانيون في فن « الإيكيبانا » بعناصرَ ثلاثةٍ هي الخطُّ والإيقاعُ واللّونُ ، يلتزمُ الغربيُّون في فن تنسيقِ الزُّهور بالكمِّ واللون . وتستبين الأسس التي يقوم عليها فنُّ « الإيكيبانا » في خطوطٍ رئيسية ثلاثةٍ ترمز للسماء والإنسان والأرض مكوِّنةً الإطارَ الذي يقوم عليه هذا الفنُّ . وأهمُّ هذه الخطوط هو الساقُ الرامزةُ للسماء وكثيرًا ما تُسمى « الساق الأولى » [شين shin] فهي التي تشكِّلُ الخطَّ المركزيَّ للتكوين كله ، ولذلك تختارُ أشدُّ السيقان قوةً . وتلي الساق الأولى « الساقُ الثانية » [سويه soe] الرامزةُ للإنسان وتُوضَعُ في وِضْعةٍ توحي بأنها تنمو جانبيةً بالنسبة إلى الساق الأولى مائلةً نحوها ،

الزهور في نهاية القرنِ السادسَ عشَر ، وكان هذا مع نشأةِ بيُوت الشّاي (انظر tea ceremony) حيثُ كان أساتذة الشّاي قد تحللوا شيئًا من القُيودِ التقليدية الجامدة المفروضة على فن تنسيق الزهور ، وعلى أيديهم كان ثمّة تنسيقٌ أكثرُ تحرُّرًا سُمّي « ناجيه إيريه » nageire ويعني التجميع في وعاء عمودي . ويتركّب هذا التنسيق الذي كان ينزع إلى محاكاة الطبيعة هو الآخرُ من مجموعاتٍ ثلاثٍ مثلّثةِ الشّكلِ على نحوِ ماسلَف . وبينما كانت المجموعاتُ الثلاثُ في التنسيق الكلاسيكي يُضمّ بعضُها إلى بعضٍ بمضمَّة شريطةَ ألا تمسّ هذه التكوينات المنسقة حافة الزهرية أو الإناء ، تحلَّل التنسيقُ الجديد كثيرًا من هذه القيود إذ أتاح للزهور أن تمسَّ حافَةَ الوعاءِ أو الزهرية .

ويقضي تنسيق « ناجيه إيريه » بالالتزام بالطبيعةِ النباتية في تدرُّجها نشأةً ونموًّا . وما جدَّ مع هذا التنسيق الجديد هو أن يكونَ ساقُ الزهرة كاملًا لنتبيّن فيه درجات نموه الطبيعي ، وأن يُتاح للأغصان وسيقان الزهور أن تتشابكَ إذا كان في هذا التشابك ما يزيد من قيمتها الجماليَّة الطبيعية ، وأن تُعنى التنسيق بالنباتاتِ منفردةً اعتناءَهُ بها مُجْتمِعةً ، وهو ما يقتضي تشذيبَ الفروعِ والأوراقِ والزُّهور إذا كان لهذا أثرُهُ العامُّ في القيمة الجمالية للتنسيق . والمقصودُ من هذا كلّه ألا يكونَ ثمّةَ اصطناعٌ أو تكلُّفٌ ، إذ الجمالُ يبدو أبهى ما يكون حين يكونُ على طبيعته .

وثمّة تنسيقٌ آخرُ على النقيض من « الريكا » هو « التشا بانا » cha bana (تنسيق الزهور الذي تُجمَّل به الكُوَى في حفلات الشّاي الطقوسية tea ceremony *) ، فعلى حين كان تنسيقُ « الريكا » يُعنى بالكون الكبير macrocosm ، كان تنسيق « التشا بانا » يُعنى بالكون الصغير microcosm ويستملي من عقيدة زنَ البوذية التي تقول إنه لا إدراكَ للحقيقةِ الكبرى إلا بدراسة الجزئيّات الصُّغرى ، وبهذا ينتهي المرءُ إلى مرتبة « النِّرڤانه » Nirvana * .

وخلالَ الأعوامِ الخمسينَ الأخيرة دخل إلى فن « الإيكيبانا » تنسيقٌ جديد يُعرف باسم « موريبانا » moribana ، وكان مردُّه إلى ماكان من صلةِ اليابان بالغربِ . وتجلّى

أن تحاكي « الجبلَ المقدَّسَ الرامزَ للوجود » [شوميسين Shumisen] عندَ البوذيّين . وعلى الرغمِ من أن هذا التنسيق الرأسيَّ أخذ يفقد هذه الرَّأسيَّةَ شيئًا فشيئًا وينتني عَرْضًا إلّا أن تنسيق « الريكا » ظلت له هيمنته في المعابد والقصور إلى انبثاق حقبة كاماكورا Kamakura period * في نهاية القرن الثاني عشَر . وقد أخذ الفنان في تنسيقه للزهور وكأنّه يكاد يُنشِئُ حديقةً صغيرةً أو منظرًا بريًّا منمنمًا ، فيرمز بغصون الصنوبر إلى الحصى ، وبزهور الأقحوان لمياه الأنهار والجداول ، كما يرمز إلى ضوء الشمس والظلال والألوان المتباينة للمواسم والفصول بحذق اختياره للنباتات ووضعها في أماكنها الملائمة . وقلَّ أن يخلو تصميمُ « الريكا » من شجرة للصنوبر ترتفع نحوًا من ستةِ أقدامٍ أو أكثرَ في وَسَطِ الزهرية . وشجر الصنوبر يحاكي جمالَ الطبيعة عند اليابانيين ، إذ هو مشهدٌ رئيسيٌّ من مشاهد سواحلهم وسفوح جبالهم . ويلي شجرةَ الصنوبر أهمية سواءً في الحدائق أو في تنسيق « الريكا » شجرُ الأَرْز والسَّرْو والبامبو [البُوص] . ولقد غدا تنسيقُ « الريكا » اليومَ تنسيقًا عتيقًا لا يُؤْبَهُ له وقلّ مايُستخدم .

وكان أهمُّ تطور لحِق بفن تنسيق الزهور خلالَ القرنِ الخامسَ عشَر حين كان يحكم الشُّوغون يوشيماسا Yoshimasa (١٤٣٦ ـــ ١٤٩٠) ، وكان يميلُ إلى البساطة في كل شيءٍ بما في ذلك المباني ضخمها وصغيرها . فغدت الدور الصغيرة تشمل كُوًى tokonoma * تضم تُحفًا فنيّةً مثلَ اللفائف المصورة المعلّقة kakemono * أو تنسيقات الزهور ، كانت محط أنظار أهل الدار لما تنطوي عليه من متعة الاستغراق في التأمل . وكان لهذا التبسيط في فن العمارة أثرُهُ على الفنانين فجنحوا همُ الآخرون إليه وعلى رأسهم الفنان سوماي Somai الذي وضع الأسس المبسّطة لفن تنسيق الزهور لكي يتيحَ للشعب عامة أن يشارك في صنع ذلك التنسيق بيده ، وقد سُمّي هذا اللَّوْنُ المُبسَّطُ من التنسيق باسمِ «سيْوَا» seiwa أي التناسق التام .

وخلالَ حقبة موموياما Momoyama * period كان ثمّةَ تطورٌ آخرُ لحق فنَّ تنسيق

وبكون طولُها ثلثي ارتفاع الساق الأولى . أما « الساق الثالثة » التي ترمز إلى الأرض فهي أقصرُ السيقان الثلاث [هيكا إيه] hikae ، وتوضعُ إما إلى الأمام من الساقين الأوليَيْن وإما في اتجاهٍ عكسيٍّ ، وتُضم السيقان الثلاثُ بإحكامٍ ببضمّة كي توحي بأنها نابعةٌ من أصلٍ واحدٍ . وقد تُضاف زهورٌ لملء فراغ التكوين الفني ، وهذا لايجور على موضع السيقان إذ لها المكانةُ الأولى .

وعند البدء في التنسيق تكون الصينية التي عليها السيقان والزهور وما إليها إلى اليمين ، على حين تكون الزهرية على بُعد نحوٍ من قدمَيْن اثنتَيْن أمامًا . وقد يكون يسيرًا على المُنسِّق أن تكونَ الزهرية قريبةً منه شيئًا ، غيرَ أن هذا البُعدَ المطلوبَ يمكِّنُهُ من أن ينظُرَ إلى التنسيق نظرةً سويّةً . ومنَ الأفضلِ أن تكونَ الزهرية على مُستوًى أعلى من مستوى النَّظر ، إذ لو كانت أدنى دُنوًّا كبيرًا لجاء معهُ التنسيق على غيرِ الوجه المقصود . ومن الأمورِ المسلم بها أن يكونَ اختيارُ الزهرية قبلَ اختيارِ الزهور ، إذ إن حجمَ الزهريةَ طولًا وعرضًا وعُمقًا هو الذي يُملي اختيارَ السيقان والزهور . وبعد هذا يأخذُ المنسِّق في تشذيب السِّيقان والزُّهورِ ، إذ إن أكثرها يكونُ — على الرغمِ من استوائِهِ وجمالِهِ — في حاجة ماسَّةٍ إلى إزالة ما يعلقُ به من زوائد قد تَشينُ التنسيقَ الفني .

ولكي تبقى الزُّهورُ ناضرةً يانعةً يجب قطعُ السيقان وهي مغمورةٌ في الماء حتى لا تتعرضَ مقاطعُها للهواء الذي يحولُ بين النَّباتِ وبين امتصاصِ الماءِ على صورةٍ مرضية ،أو أن يُضاف إلى الماءِ قليلٌ من حمض الهيدروليك أو الكبريتيك لكي يبعثَ الحياةَ في الزهور . وقد يُستغنى عن هذين الحمضين بحفنةٍ من الملح تُملَّس بها مقاطِعُ السِّيقان . وينبغي أن تكونَ السيقان عند وَضْعها في الزهرية مستقرّةً في أماكنها ، وهو مايقتضي ليَّ أسفلها ليًّا يمكِّنُها من الثباتِ في قعر الزهرية .

وما من شك في أنه ثمَّة اختلافٌ بين مدارسِ « الإيكيبانا » عامةً ، غيرَ أنَّهُ اختلافٌ في العَرضِ لا في الجوهرِ .

(الصورة ٣١٥ ، ٣١٦ : ٣١٧)

Ikhnaton (cul.) see: **Akhenaten**

دُوَيْلةُ جزيرة فَرَنسا **Île-de-France**

(arch. & arts)

هِيَ المكانُ الَّذي نَبغ منهُ الطِّرازُ القوطيُّ والَّذي استغرق تطوُّرُه الفترةَ مابَيْنَ عامَي ١١٥٠ و ١٣٠٠ . ويُطلقُ هذا الاسمُ على تِلكَ الرُّقعة الَّتي كانت تضمُّ الأراضيَ الخاضِعةَ مُباشرةً لملك فَرَنسا حولَ باريس في مُقابِلِ الأقاليمِ الفَرَنسيَّة الأُخرى الخاضِعةِ لسيطرةِ أمراءِ الإقطاع المتعدِّدين . وشيئًا فشيئًا أخذت هذه المنطقة في النُّموِّ على مرِّ السِّنينَ سواءً عن طريقِ الوراثة أو المُصاهرة أو الغَزوِ أو الشِّراء حتى تكوَّنت نواةُ الأمةِ الفَرَنسية داخلَ باريس التي باتت مركزَ دائرةٍ تنطلقُ منها إشعاعاتٌ متَّجهةٌ صوبَ أميان ورانس وبورج وشارتر ، وكُلُّها مُدُنٌ ذاتُ كاتدرائيّاتٍ قوطيَّة الطِّراز .

الإلياذةُ **Iliad (Ilias)**

Iliade f. (myth.)

قصيد هوميروس المَلْحميُّ الشَّهير عن حرب طرواده Trojan war [وطرواده هي إليوم ومن ثمَّ كانت الإلياذةُ هي ملحمةَ إليُوم] ، وما كان في عامها الأخير ، تلك الحرب التي استمرَّت سنين عشرًا بيْنَ الآخيين Achaeans * [اليونانيِّين] والطـرواديِّين ، والتي كان فيها للبطل اليونانيِّ أخيـل Achilles * أروع الأمثلة على الشَّجاعـة والفروسيَّة . ولم تصف الإلياذة الحرب ببطولاتها بقدرِ ما وصفت لنا ما كان لليونان من عقائد دينيَّة وما كان حول تلك العقائد من أساطير ، ثمَّ ما كان لهم من نُظُمٍ في حياتهم العامَّة والخاصَّة ، فحدَّثنا الشَّاعرُ عنهم كيف عاشوا وكيف ساسوا أمورَهم وكيف كانوا يتحرون وكيف كانوا يعاملون أسراهم وأرِقَّاءهُم وكيف كانوا مع زوجاتهم وأبنائهم . ولاغرْوَ أن تَجمعَ الإلياذةُ هذا كلَّهُ وأن يبلغ هوميروس بأبياتها إلى ستَّةَ عشر ألف بيت في ٢٤ كتابًا ، فلقد نظمها وهو في ربيعِ عُمْرِه ، يمْلِكُ الذِّهنَ الوقّاد والقريحة الفنيَّة والخاطِرَ الوثّاب ، فجاءت الإلياذة صورة لشباب هوميروس بعُنفه وقوَّته .

وكانت الأقدار قد وضعَتْ في يد باريس ابن بريام مَلِكِ طرواده تفّاحة ذهبيَّةً تُهْدى إلى أجمل الإلهات ، واختارت منه حَكَمًا لكي يُسلِّمها من هي جَديرة بها من بين الإلهات الثّلاث هيرا وأثينا وأفروديتي . وما إن وقع نَظَرُه على أفروديتي حتى مال إلى جمالها الفاتن وزاد من مَيْلِهِ وَعْدُها إياه بأن تُزوِّجهُ أجمل امْرأةٍ على وَجْه الأرض . فإذا هو يُؤْخذُ بهذا وذاك ويضعُ التُّفاحةَ في يدها دون أن يَدْري ما سيجرُّهُ عليه حُكْمُه بيْنَ الإلهات الثلاث من نعيمٍ وبلاء .

وكان لباريس عمَّة في إسْبرطه ، وكان الحديثُ عن جمالِ نسائها على كُلِّ لسان ، فتطلَّع إلى أن يظْفر بواحدةٍ منهنَّ زوْجةً له . وكان أنْ قصد إسبرطه حيث خفَّ مليكها منيلاوس ومليكتها هيلينا إلى استقباله في حَفْلٍ عظيمٍ ونزل بهما ضيْفًا تُحيطُ به الحفاوة والإجلال . وتُعجَب هيلينا بباريس وتشْغفُ به حُبًّا ، فيعْقِدان العزْم على الفرار مَعًا إلى طرواده ليَنعما بحُبِّهما هُناك ، ويُفاجأ الزَّوْج بتلك الفضيحة التي عمَّت بعارها إسبرطه . وأسرع أغاممنون شقيق منيلاوس وحاكم أرغوس للدِّفاع عن شرفِ أخيه . وخرجت الجُيوشُ من هنا ومن هناك لتثأر للعِرْض المُغْتَصب ، وتعبأ للآخيين [الإغريق] جيشٌ جرَّار في أوليس استعدادًا للإبحار إلى طرواده . وكانت ثمَّة نُذُرٌ سبقَتْ هذه الحرب ، فقد تنبَّأ العرَّاف كالخاس بأنَّ الحرب ستدومُ أعْواما عشَرة . وما إن أخذت السُّفن تنشر أشْرِعتها حتَّى دهَمتْها ريحٌ عاصفةٌ جمدتْ معها حيث هي ، فانْتابَ الجُنود اليأس ، ولم يجدْ أغاممنون بُدًّا من إرْسال العرَّاف إلى المَعْبد ليعرف ما يخبئه الغيْب وما تُشيرُ به الآلهة ، وإذا هو يعودُ قائلًا إنَّ الإلهة أرْتميس [ديانا] لن تُبيح للسُّفن أن تتحرَّك إلَّا إذا قدَّم أغاممنون ابْنته إفيجينيا قُربانًا ، فيثورُ الأبُ غضبًا على الإلهة التي لم تُلْقِ بالًا لشرف أخيه الضَّائع ، وتَجْزعُ الفتاة ويملأُها الرَّوْع فما أسْلفت من ذنْب تُجازى عليه ، ويتحرَّق قلْب أخيل أسًى ويودُّ لو استطاع أن يُنقذَ تلك الضَّحية الفاتنة ، غير أنَّ منْطقَ الجُنود كان غيْرَ منطق أخيل ، فهم لا يَستهْويهم الجمال ولكن تستَغْويهم الدِّماء ، وما يعنيهم أن يُضحَّى بإفيجينيا ما دامت تِلْكَ إرادةَ الإلهة وما دام ذلك شَرْطَها لإطلاقَ السُّفن من عِقالِها ، فهبُّوا بأخيل ساخرين يقذفونَهُ بالحجارة . فتخْطو إفيجينيا إلى المذْبح مُسْلمةً رقبتها لسكين الكاهن . وفَجْأةً يرى هذا

الجَمْع الحاشِد مَكان إفيجينيا ظَبْيًا ذَبيحًا ، فَيَعْرِفونَ أنَّ أرْتَميس قد فَدَت إفيجينيا بِذلك الذَّبيح ، وأنها قَدْ رَفَعَتْها إلى قِمَّة الأُولِمب لتكونَ كاهِنَةً من كاهنات مَعْبَدِها المُعَظَّم .

وتَمْضي السُّفُن تَشُقُّ طريقَها في البحر إلى طرواده ، غير أن الغُزاة الآخيِّين ما كادوا يَذوقونَ لذة الظَّفَر بِبُلوغ ما يَأْملون حتى فُوجِئوا بِمَقْتَل بروتسيلاوس بعد أن أصابه سَهْم هكتور . وجرَّ الآخيُّون سُفُنَهم إلى الشاطئ وأوْثَقوها بالحِبال ونَصَبوا خِيامَهم وأقاموا الحُصون استعدادًا لِلْقِتال ، غَيْر أنَّهم رأوا قبل أن يَأْخذوا في الحرب أن يُفاوِضوا الطُّرواديِّين في تسليم هيلينا ، فأبى الطُّرواديُّون وأصرُّوا على أن يُقابِلوا الحَرْبَ بالحَرْب ، وشبَّ القِتال أعْنَف مايكون ضَراوةً ، يَجول فيه من أبْطال الآخيِّين الأشِدَّاء أمْثال أغاممنون ومَنيلاوس وأوديسيوس وأخيل ونسطور وأجاكس وديوميديس وبتروكلوس ، ومن الطُّرواديِّين الأقْوياء أمْثال هكتور ودايفوبوس وأينياس وغلاوكوس وباريس وممنون وبنثسيليا مَلِكة الأمازونات . وعلى الرَّغْم من تفوُّق الآخيِّين ، فلقد صَمَدَ لهم الطرواديون تَحميهم حُصونُهم المَنيعة ، وظلَّت الحَرْب مُسْتَعِرة أعْوامًا تِسْعة ، ولكن أحدًا لم يُكْتَبْ له النَّصر ، فالطُّرواديُّون وراء حصونهم مُمْتَنِعون ، والآخيُّون أعْجَزُ مايكونونَ عن أنْ يَقْتَحِموا تلك الحُصون .

وكانت الآلهة هيرا وأثينا وبوزيدون تُناصِر الآخيِّين على أعدائهم الطُّرواديِّين ، على حين كانت أفروديتي وأبوللو يناصِران الطُّرواديِّين ، وإذا كفَّة الطرواديِّين تَرْجَحُ فيَدْفَعون الآخيِّين أمامَهم إلى حيث سُفُنهم ثُمَّ يحاولون أن يَقْطَعوا عليهم طَريقَ الرَّجْعة فيهمُّوا بإحْراقِ تلك السُّفُن . وهنا يَنْتَفِض بتروكلوس صَديقُ أخيل الأعزّ ونائبه في قِيادة فِرَق « الميرميدون » الأشِدَّاء ثائرًا فيهبه أخيل دِرْعَه وخُوذَته ومركبته ، واندفع بتروكلوس على رأس جُنودِهِ مُنْقَضًّا على الطرواديين وفَتَكَ بهم فَتْكًا ذَريعًا ، لايردُّه قيامُ أبولُّلو على باب طُرواده مهدِّدًا . ويثير أبوللو هكتور فينزل إلى المُعْتَرَك كما ينزل أبوللو أيضًا متخفِّيًا وينقضّ هو وهكتور على بتروكلوس فيقتلانه ويتركانه يتضرَّجُ بِدَمِه . ويأمر هكتور رِجالَه بأن يَنْزِعوا عن بتروكلوس خُوذته ودِرْعه ويأخذوا حَرْبَته لتكون لديهم تَذْكارًا . ويبلغ أخيل مَصْرع صديقه بتروكلوس فيحزن حُزْنًا شَديدًا ، وما يَلْبَثُ أن يَنْسى حزنَهُ ولا يَذْكُرُ إلَّا ثأره عاقِدًا العَزْمَ على أنْ يَقْتُلَ هكتور قاتِلَ صفيِّه الحميم بتروكلوس . وحين رأت أمه ثيتيس إصْراره قصدت هيفايستوس [فولكان] الإله الحدَّاد لِيَصْنعَ لابنها دِرْعًا حَديديًّا . وانطلق أخيل بعد أن ارتدى شِكَّته الجديدة وجُنْدُه من ورائه يَخوضونَ غِمارَ حَرْبٍ ضارِيَةٍ . واستلَّ هكتور سَيْفَهُ لِيُنازِلَ أخيل الذي بادَرهُ بِسَهْمٍ نَفَذَ في عُنُقِهِ فسقط هكتور عن جَوادِه بين جُثَث من سَبَقوهُ من قَتْلَى طُرواده ، فتنفَّس أخيل الصُّعَداء عندما أحس أنه ثأرَ لبتروكلوس ، ، وأمر بِحَرْقِ جُثَّة صَديقِهِ وَسْط طُقوسٍ جنائزيَّة انتهت بمبارياتٍ رياضيَّةٍ من سباقٍ بين المَرْكَبات ومُلاكمةٍ ومُصارعةٍ ومُبارَزةٍ ورِمايةٍ بالسِّهام وقَذْفٍ لِلرِّماح وَحَمْلٍ للأثْقال . ويثور الحُمْق بأخيل على هكتور فيعود ويَشُدُّ قَدَمَيْ جُثَّته إلى عربتِهِ ويطوف بِها ساحةَ القتال . عندها تَغْضَبُ الآلِهة لإمْعان أخيل في التَّمثيل بالمَوْتى ، ويَسْعى أبوللو سَعْيَه لدى زيوس ليحرِّك غَضَبهُ على أخيل ، ويَكادُ يَبْلُغُ مايريدُ لَوْلا مافعلته هيرا لَدى كَبيرِ الآلهة وتَهْوينها من ثَوْرَتِه .

وتَنْدَلِعُ الحَرْب من جَديدٍ بعد هُدْنةٍ دامت أحَدَ عَشَرَ يَوْمًا سَكتَ فيها أخيل عن حَرْب الطُّرواديِّين احْتِرامًا للطُّقوس الجنائزيَّة التي أُقيمت لهكتور .

وكانت قد حانَتْ من أخيل التفاتةٌ إلى بُرْجٍ من أبراج طُروادة فوقع نظرهُ على عَذْراء ذات جَمالٍ فاتنٍ خَلَبَتْ فُؤادَه ، فإذا هو تَطيشُ سهامه ويَنْسى حِقْدًا بغرامٍ وتلتهب في قلبه جَذْوةُ الحبِّ وتَنْطَفئُ فيه جَذْوة الحرب . ولم تكن هذه الحَسْناء غير بوليكسينا ابنة الملك بريام وأُخْت هكتور ، فغدا يَسْتَنْكِرُ تلك الدِّماء التي تُراقُ والأرْواح التي تُزْهَق وبات يفكِّر في أَمْنٍ يسود وسَلامٍ يَنْتَشِرُ ، فأوفد رسوله إلى بريام يَطْلُب إليه يَدَ ابنته لِتَرْبِطَ فيما بينهما صِلةٌ وَثيقةٌ ، ويوافِقُ الأبُ وتكون هُدْنة بين الطَّرَفَيْن يُقامُ خِلالَها حَفْلُ عُرْسٍ وَسْط ساحة القِتال . غَيْر أن أفروديتي التي أشْعلت هذه الحرب أوَّلًا أشعلتها ثانيًا ، فأغرت باريس بأنْ يَنْتَهِزَ غَفْلة أخيل ويَرْميه بسَهْمٍ انْتِقامًا لإخْوته الذين قُتِلوا . وكما انْخدع باريس بإغْرائها أوَّلًا انخدع به ثانيًا ، فصوَّب سَهْمَه إلى عقب أخيل Achilles' heel فأرْداه قتيلًا . وهكذا قُدِّر لباريس أن يَخونَ في حياته خيانَتَيْن ، أولاهُما حينَ اختطف زَوْجةَ مَلِكِ اسْبرطه ، وثانيتهما حين غَدَرَ بأخيل بعد أن مالَ إلى السِّلْم وآثر السَّلام . فاندلع القِتالُ من جَديدٍ إلى أن غَلَبَ الآخيُّون الطرواديِّين على مَدينَتِهم وتَركوها خَرابًا يَبابًا وقَتلوا مَنْ قَتلوا وشرَّدوا مَنْ شردوا فلم يَبْقَ فيها أهْلٌ ، وأقْلَعوا إلى سُفُنهم عائدين إلى مَوْطِنهم في غَمْرةٍ من النَّشوة ناسينَ مَعَها أن يتقرَّبوا إلى الآلهة طالبينَ رِضاها ليسلموا من سُخْطِها ، فإذا إله البحر بوزيدون يُرْسِل عليهم رياحًا هَوْجاءَ تمزِّقُ أشْرِعَتهم وتبدِّد شَمل سُفُنهم . فإذا سفينة منيلاوس تَنْحَرِفُ إلى مِصْرَ ، وهناك يَلْقى هيلينا فلا يرحِّب بمَقْدَمه . وترتطمُ سُفُن أغاممنون بالصُّخور فتتحطَّم ، وما يكاد يبلغ مَمْلكته أرغوس حتى يَلْقى حَتْفَه على يَدِ امْرأتِهِ كلتمنسترا ليخْلو لَها الجوُّ مع عَشيقِها أيجيستوس الذي يَرِثُ عَرْشَ أغاممنون ويُصْبِحُ هو مَلِكَ أرغوس وخليفتَهُ على امْرأتِهِ . وتضلُّ سُفُن أوديسيوس في ظُلُمات البَحْر أعوامًا عَشَرَة (انظر Odyssea) كادت فيها زَوْجته بنيلوبي تفقدُ الأملَ في عَوْدتِهِ ، ولكنَّها آثرت أن تَبْقى على ذلك الأمل إلى أن عاد إليها زَوْجها بَعْدَ ما لقي من أهْوالٍ جسيمة وشَدائدَ عظيمة .

ويُسْدَلُ السِّتارُ على هذه المأساة التي أثارَها ذلك الصِّراع بين الإلهات الثَّلاث على تُفَّاحةٍ ذَهبيَّةٍ ، وهذا الغَرام الذي مَلأَ على باريس قَلْبَه فافْتَتَن بإلهةٍ خَليعةٍ هي أفروديتي ، ثُمَّ اختطافُهُ لِزَوْجة المَلِكِ الذي آواه وأفْسَح له صَدْرَه ، ثُمَّ ما كان من ثَوْرة الآخيِّين لمليكهم المَثْلوم في عِرْضِه .

دَوْلةُ الإيلْخانات — Il-Khans

les ilkhanides (cul.)

شنَّ المغولُ على فارس غاراتٍ وحشيَّةً خلالَ الفترة من عام ١٢٢٠ م إلى عام ١٢٢٨م انتهت باستيلائهم عليها بعد تخريبٍ شَمِلَ عددًا من مدنها الرَّئيسيَّة وبعد إفناءِ جَماهيرَ غَفيرةٍ من سكَّانها حتَّى غدت فارسُ مجرَّدَ ولايةٍ تتحكَّمُ في أمورها بعضُ الفيالق من جُيوش الاحتلال المغوليّ ، غير أن الإرهاب لم

يفلح في فرض الاستسلام عليها ، وتوالت الثَّورات تتبعها المذابح حتَّى انتشر الخرابُ وَجاء نصيب المكتباتِ من الخراب فادحًا بما أودى بمعظم مُقْتَنياتها وَغدا من العَسير العثورُ حتى على مخطوطٍ واحدٍ مُزيَّنٍ بالصُّوَرِ يرجع تاريخه إلى ماقبل وقوع تلك الكارثة . ومالَبِثَ المغول أنْ أيْقَنوا أنَّهم أعجز من أن يحتفظوا بسلطانهم أو أن يَجْبُوا الضَّرائب دونَ الاستعانةِ بِعَددٍ من أبناء البلاد ، ومن ثُمَّ اتخذوا لهم وُزراء وموظَّفين من الفرس . وقد تولَّى الخانُ الأكْبَرُ مانغو Mangu الحكم عام ١٢٥١م وأقام في سمرقند عام ١٢٥٥م وأسَّس أسرةً حكمت فارس حتَّى عام ١٣٣٦م هي أسرة الإيلخانات . ولم يكن المغول حتَّى بداية عهد الإيلخانات قد تعدوا بَعْدُ حياة البدو الرُّحَّل ، ولم يكن يربطهم بالفن مايزيد على تطريز بدائيّ لحافاتِ خيامهم ببَعْضِ التَّصاوير . وتميَّزت العواصم الأولى التي أقامَ فيها الإيلخانات والتي غدت مُلْتَقًى للثَّقافاتِ الوافدةِ من مُخْتلف أنحاء العالم بنَظْرةِ تسامحٍ شملتِ الأديانَ على اختلافها ، وظلَّ ذلك التَّسامحُ ساريًا حتَّى بعد أن أعْلن غازان خان (١٢٩٥م ـــ ١٣٠٤م) الإسلام دينًا رسميًّا للدَّولة . وقد استقدم غازان إلى تبريز كثيرًا من العُلماء من مُخْتلف البلاد ، وكان ذلك بداية استقرار المغول في المدن وإنشائهم لقصور رائعة الجمال . وقد أدَّى اطِّرادُ نماءِ النِّظام الإقطاعيّ إلى تقويض حكم خلفاء هولاكو بإيران الَّتي ظلت قرابة نصف قرن بعد سقوط هذه الأسرة مقسَّمة إلى دُوَيْلاتٍ محليَّة صغيرةٍ كالدَّولة المظفريَّة في فارس وكرمان ، ودولة الكرت في هراة ، وَدَوْلة الجلائريِّينَ في العراق ، إلى أن اجتاحها تيمورلنك Tamerlane * في نهاية القرن الرَّابعَ عَشَرَ .

illumination **الترقين**

enluminure f. (arts)

هو فنٌّ نشأ في العُصورِ الوُسْطى عِنْدَما كانت الكُتُبُ جميعًا مخطوطةً قبل ظهور المطبعة ، لتزيين المخطوطاتِ وَتزويقها بالألوان وسوائل المعادن الذَّهبيَّة والفِضيَّة . وهكذا كانت هذه الكتُبُ المتَّخذة من صَفحاتِ الورق الرقّي vellum * موزَّعة بين الخطاط الَّذي يَنْسَخُ النَّصَّ والفنَّان الَّذي يُرقِّنه ويجمِّله بالأُطُرِ الزُّخرفيَّة والمُنَمْنَمات المصوَّرة miniature * وقد يشترك في ترقين المخطوطةِ الواحدةِ أكثرُ من فنانٍ ، إذ كان هذا العمل يعتبر مشروعًا مُشْتَرَكًا . وعناصر الترقين ثلاثة هي : الحُروفُ الاستهلاليَّة initials والمُنَمْنَمات والأُطُر borders .

وتتَّخذ الحروف الاستهلاليَّة أشكالًا زُخرفيَّة أو تنميقيَّة تَروي قصةً أو توحي بِمَعْنًى historiated وتعلوُ حينَ تكونُ زُخرفيَّة بالتَّوريق المتشابك . وقد يملأ النَّاسخ بَعْضَ فَراغاتِ الحروف بحشوات أو تهشيرات تجميليَّة بريشته لزيادة التَّأثير الزُّخرفيّ . أما الحروف الاستهلاليَّة الَّتي تروي قصةً أو توحي بمعنًى فتظهر داخل غُرَواتها وَحَلَقاتِها مَشاهدُ دقيقةٌ .

ولا يَعْني تَسْميةُ صور المخطوطات بكلمة miniatures أنها دقيقة الحجم ، فقد اشْتُقَّتْ كَلِمةُ miniature * من كلمةِ minium اللاتينيَّة الَّتي تعني المِداد الأحمر الذي كان يستخدمه النُّساخ للتَّأشير أو لتدبيج rubrication * الحروف الاستهلاليَّة بالمواضع الهامَّة من النَّصِّ . وتعني كلمةُ miniare الكتابة أو التصويرَ باللَّون القرمزيّ ، كما كان الفنانُ يُسمَّى miniator . أما كلمة miniature * فقد امتدَّتْ فيما بعدُ لتشملَ الرُّسومَ التَّوضيحيَّةَ المصوَّرةَ بأيِّ حجمٍ وأيِّ شكلٍ تظهرُ به سواءٌ داخلَ أُطُرٍ أو غُرّات أو حروف استهلاليَّة .

والعُنْصر الثالث في الترقين هو الإطارُ المُحيطُ بالمُنَمْنَمةِ وهو أحيانًا يحيط بالنَّصِّ المنسوخ على الصَّفحة كلِّها . وكان الغرضُ في الأصل من الإطار هو فَصْلُ المنمنمة عن النَّصِّ ، فكثيرًا ما كان يُكَبِّرُ الإطار المستطيل في المخطوطات الأنغلوساكسونيَّة والرُّومانسكيَّة لِيُشكِّلَ حافاتٍ بروازٍ عريضةً حَوْلَ المنمنمة تحتشدُ بأشكالٍ متجاورةٍ من زَخارِف الأكانثا أو بالتوريقات المتشابكةِ تطلُّ منها أشكالُ البَشَرِ أو الوَحْشِ .

وبذلك يكون الترقين هو ما يُجَمِّلُ به النَّصُّ المخطوط على الرَّقِّ [البرشمان] أو الورق الرَّقِّي من زخرفةٍ للحروف الاستهلاليَّة وتنميق للأُطُر وإضافة للصُّور الإيضاحيَّة illustration * والمُنَمْنَمات miniature * .

(صورة ٣٢٣)

illusion **الإيهام**

illusion f. (arts)

تَصْوِيرُ الأَشْياءِ على نَحْوٍ يُحْدِثُ وَهْمًا يُخَيِّلُ مَعَهُ إلى المشاهد أن الأشياءَ حقيقةٌ وَلَيْسَت مُجَرَّدَ رَسْمٍ . ومن بين أساليبِ الإيهام : المَنْظورُ perspective * والتَّضاؤُلُ النِّسْبِيُّ foreshortening * وَتِقنةُ الإشْراقِ وَالظُّلْمةِ chiaroscuro * وَخِداعُ البَصَرِ trompe-l'oeil * والتَّلاعبُ بالألوانِ باسْتِخْدام الأَضْدادِ ، والتَّصويرُ على الأسْطُحِ المُقَعَّرةِ quadrature * .

illustrated Islamic scientific treatises

traités islamiques scientifiques illustrés

تَصاويرُ الكُتُبِ العِلْمِيَّةِ الإسْلامِيَّة (arts)

كانت أُولَى الكُتُبِ الَّتي طُلِبَ إلى المصوِّرين المسلمينَ تزويقُها بالتَّصاوير أبحاثًا علميَّة تتعلَّق بالطِّبِّ والفَلَكِ والميكانيكا . ويتَّضِحُ من تاريخ الطِّبِّ العربيِّ أن العربَ تلقَّوا مَعارِفَهُم الأولى بهذا العلم عن رعاياهم المسيحيِّين الَّذينَ نقلوا إليهم تُراثَ العُلومِ الطِّبِّيَّةِ اليونانيَّة . وبمجرَّد بَدْءِ عصرِ التَّرْجَمة العظيم في منتصف القرن ٨م تُرْجِمَتْ كُتُبُ علماء الطِّبِّ الإغريق إلى العربيَّة سواءٌ عن اليونانيَّة مُباشَرةً أو عن طريق النُّسخِ السريانيَّة . وكان من أهمِّ المترجمين حنين بن إسْحٰق ، وَهوَ أحد نساطرة « الحيرة » الذي صار بعدُ طبيبَ البلاط بقصر الخليفة في بغدادَ . ولقد تضاءلت فرصُ ممارسَةِ مَلَكاتِ التصوير في غالبيَّة الأبحاثِ والكتب الطبية على العَكْسِ من مخطوطات وَعُلوم النَّبات والحشائش والعقاقير مِثْل مُؤَلَّفات ديوسقريدس Dioscorides . غَيْرَ أن هذه المؤلَّفات العلميَّة لم تُثِرْ في حقيقةِ الأمرِ اهْتِمامَ أحدٍ سِوَى نَفَرٍ قَليلٍ من المتعلِّمينَ القادرينَ على اسْتيعابِها .

illustration **الصُّورةُ الإيضاحيَّة**

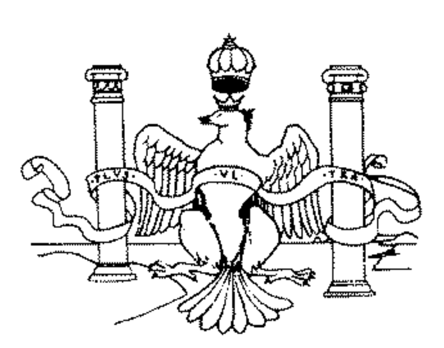
illustration f. (arts)

١ ـــ هي تصوير أمين في نقل الواقع المَرْئيِّ وأحداثِهِ ، وهي في عُرْفِ مُؤَرِّخ الفَنِّ بِرْنارْد بيرينسون B.Berenson مايُضْفِيهِ ذَوْقُ الفنانِ وخيالُه على اللَّوحة في نَقْلِهِ للحقيقة المَرْئيَّة إلى عَيْنِ المشاهد .

٢ ـــ الصُّور والرُّسوم الَّتي تُزَيِّن الكتبَ والمخطوطاتِ وَتُعِينُ المشاهِدَ على فَهْمِ

رجالَ الدِّين والقضاء والمُحاماة والفنَّانين وغيرهم . ونرى نماذج لهذا الرَّنك في قُصورِ الأسراتِ العَريقة من رُعاة الفَنِّ أمثال آلِ مديتشي بفلورَنسا وآلِ غونزاغا بمانتوا وآلِ فارنيزي بروما ، ونكون في الأغلب في أركان الأسقُفِ المُصوَّرة ، كما تظهر أيضًا في بَعْض اللَّوحات المُصوَّرة .

ومن أمثلة « رَنْك المَأثرة الذَّاتيَّة » رَنْكُ كارْلوس الخامِس مَلِكِ إسْپانيا الذي يتمثَّل في عَمودَيْن يَرْمِزانِ إلى أعْمِدة هرقل ، وتلك الصَّخرة إلى الغَرْب من البحر المتوسِّط والمَعْروفة الآن بجَبَل طارق ، والتي عندها كان يَنْتهي العالَمُ المَعْروف في العَصر الكلاسيكيِّ . أمَّا العِبارة المعرَّفة فكانت Nec Plus Ultra أي « لَيْسَ في الإمْكان أكثَر مِمَّا كان » الدَّالَّة على امْتدادِ نُفوذِهِ إلى الأمْريكتَيْن . (انظُرْ coat of arms)



رنك كارلوس الخامس ملك إسبانيا

(شكل ٦٩)

Impressionism **الانطِباعيَّة ، التَّأثُريَّة**

impressionnisme m. (arts)

١ ــ في التَّصوير : مدرسةٌ ظَهرَتْ في أواخرِ القَرنِ ١٩ بفَرَنسا أشاعت مَوْجةً من التَّحرُّر في الفنِّ ، هَجَرَ أصْحابُها المراسِمَ مُؤْثِرينَ تَسْجيلَ الانطِباعاتِ المرئيَّة المتغيِّرة ونقلها عن الطَّبيعة مباشرةً في الخلاء والبراح فتألَّقوا في إبرازِ أثرِ الضَّوء . ومن روَّادها مانيه Manet * ومونيه Monet * وسيزلِي Sisley وبيسارو Pissarro * وشارك فيها رينوار Renoir * وديغا Degas *

٢ ــ في الموسيقى : هي امتداد لذات الاتِّجاه الَّذي أبدعت فيه قَرائح الشُّعراء أمثال ڤيرلين Verlaine وبودلير Baudelaire والمصوِّرين أمثال مانيه ومونيه ورينوار وديغا . وقد تَجلَّى أثرُ المدرسة الانطباعيَّة في التَّصوير على

المعماريِّ للهندسة المصريَّة .

ولقد صاحبت شُهرتَهُ اسمَهُ حيًّا ومَيِّتًا ، بل لقد غدا الناس في تَمجيدهم له طَوْرَهُم فإذا هم في العهد الصَّاويِّ Saitic period * يُؤلِّهونه وينحتون له تماثيلَ كثيرةً من البرونز تُمثِّلهُ جالسًا حليقَ الرَّأسِ ، على جسده ثوبٌ طويلٌ فضفاضٌ ، وعلى ركبتيه بردية منشورة ، كما عَدَّهُ البطالِمةُ ابْنًا للإلٰه بتاح . (صورة ٣٢٢)

immoderate (aesth.) see: ugliness

impasto (It.) (loaded brush) *empâtement m.* (arts)

التَّكثيفُ اللَّونيُّ ، التَّصويرُ بالفرشاةِ المُشْبَعة

هو اسْتِخْدامُ العَجينةِ اللَّونيَّة pigment * بكثافاتٍ مُخْتلفةٍ ، فتَبْدو آثارُ مَسِّ شُعَيْراتِ الفُرشاةِ أو حَدِّ السِّكِّين على اللَّوحةِ .

impresa (arts) **رَنْك المَأثرة الذَّاتيَّة**

شِعارٌ زُخرفيٌّ يَنطوي على رَسْمٍ رَمْزيٍّ يُشيرُ إلى صفةِ الشَّخص المُنوَّه به ومعه عِبارةٌ مُعَرِّفة ، سادَ بين الطَّبقاتِ المُثقَّفة في إيطاليا خلالَ عَصْرِ النَّهضة ، ثُمَّ شاعَ في القرنَيْنِ السَّادسَ عَشَرَ والسَّابعَ عَشَرَ ، وممَّا ساعد على شُيوعه ماكان يَجيءُ على ألسنة الشُّعراء والأُدباء من التَّنويه به .

وعلى العَكْس من شِعار النَّبالة coat of arms * الذي كانت تتميَّزُ به كل أُسْرة ذاتِ شأنٍ أجيالًا مُتعاقبة ، فإن رَنْكَ المأثرة الذَّاتيَّة كان لمأثرة عَسكريَّة أو غراميَّة أو أخلاقيَّة تجيءُ على يَدِ هذا الفَرْد تَضْمَنُ له خُلودَ اسْمِهِ إلى الأبد . وتدُلُّ كلمة impresa في الإيطاليَّة على المَأثرة ، وكان هذا الرَّنْكُ الذَّاتي مَقْصورًا أوَّل الأمر على ماهو غرامي ، impresa amoroso ، إذ كان للغراميَّات أثناء العُصور الوُسْطى مغامرات بُطوليَّة ، وكان الفارسُ يُحمِّل به صَدْرَهُ حين يخرج إلى المُبارزةِ ، الأمر الذي يَلْفِتُ إليه مالِكةَ قَلْبه ويجعلها تزهو به وتتباهى .

ويَجيءُ الرَّسْم والعِبارة المُعرِّفة مُتلازِمَيْن لا فِكاكَ لأحَدِهما عن الآخر ، وكانوا يُطلِقون على الرَّسم « الجَسَد » وعلى العبارة المُعرِّفة « الرُّوح » إذْ لا حياةَ لجسدٍ دونَ رُوحٍ .

ولقد شَمِلَ رَنْكُ المأثرة الذَّاتيَّة مع النُّبلاء

الموضوع المطروح أو إعطائه فِكرةً أكثر وُضوحًا من خِلال صورة أو شكل .

imagines maiorum **تماثِيلُ الأسْلاف**

(Lat.)

هي التماثيل الَّتي كان الرُّومان يَضَعونها في رَدَهاتِ دُورِهم ويحمِلونها في مواكِبِ الجِنازاتِ ، وكانت إمَّا من الحجرِ أو الشَّمْعِ .

imbroglio (It.) (drama) **المَلْهاةُ المُعَقَّدة**

نَوْعٌ من المسرحيَّات تكونُ حَبْكَتُها غايةً في التَّعقيدِ ، مِثال ذلك « زواج فيغارو » Le Mariage de Figaro للكاتب الفَرَنسيِّ بومارشيه Beaumarchais ١٧٣٢م ــ ١٧٩٩م . وأصبح هذا المعنى يُطلَقُ اليومَ على كلِّ مافيه بَلْبَلةٌ وحيرةٌ من أمورِ الحَياةِ .

Imhotep **إيمْحُوتِپ**

Imhotep (arts)

مهندس الملك زوسر (الأسرة ٣ القرن ٢٨ ق.م) ووزيره ، عاش الناس على حِكمتِهِ خمسةَ عَشَرَ قرنًا يتمثَّلونها في حياتهم ويهتدون بها في أعمالهم . وهو الَّذي شيَّد له مجموعته الهَرَميَّة بسقارة .

وكان إيمْحوتِپ أوَّل من بدأ بإدخال الحجرِ المنحوتِ في البناء وإحْلالِهِ محلَّ الطِّين واللَّبِن والبوصِ والأغصان ليضمنَ بقاء المنشآتِ الدِّينية الَّتي تَرْمُزُ إلى الخلود في العالم الآخر ، فبنى هَرَم زُوسَر المدرَّج فكان أوَّل بناء حجريٍّ في مصر بل أقدم بناء حجريٍّ في العالم كلِّه ، وشيَّد مجموعته الهَرَميَّة مستخدمًا كُتَل الأحجار الكبيرة لِتُمثِّل أبوابًا مقلِّدة في وَضْعِ مُواربٍ بكافَّة تفصيلاتها الزُّخرفيَّة ، وقَوَّس السُّقوف لتزداد صَلابةً ، وقوَّى الجُدْران بأعمدة نِصفيَّة ملتصقة بها دونَ الاستعانة بالأعمدة القائمةِ المستقِلَّة ذاتِ الأخاديدِ ، وأبرزَ عنصر الإيقاع على الجدران الضَّخمة بنَحْتِ بُروزاتٍ وردود تُراوِحُ بَيْنَ الظِّلِّ والضَّوء ، وخفَّف من حدَّة الصَّرامة الهندسيَّة للأعمدة باستخدام التَّماثيل المنحوتة ، وتنويع ألوان الأحجار وظهور بعض النُّقوش الزُّخرفيَّة البسيطة وكذا فُتحات الضَّوء ، وجميعها تغييرات جَوْهريَّة في الفلسفة الجماليَّة تُعبِّر عن تغييرات أساسيَّة في الإدراك

الموسيقى في نفس الحِقْبة فاعتمد كلود ديبوسي Debussy * في معظم موسيقاه على الإيجاز الموحي والقَصْدِ دون المُغالاةِ ، كما يكتنف موسيقاه في أغلب الأحيان نوعٌ من الغُموض فنرى عناوين مقطوعاته : « خطوات على الثَّلج » و « سحب » و « رَوْض تَحْتَ المطر » و « ضباب » ، وكلُّها توحي بالتَّصوير الَّذي لا تَتَّضح معه الأشكال إلى جانب الاقتِضاب الموحي وَتَجَنُّبِ الوُضوح الميلوديّ وَإغفال العنصر الدّراميّ . على أن ديبوسي لم يَدَّعِ قطُّ أنَّه اتَّخذ الانطباعيَّةَ مَذْهبًا فنيًّا لَهُ ولا طريقة في التَّعبير برغم الوَشائج بينها وبين مقوّمات أسلوبه الفنّيّ ، فكان يَصِفُ موسيقاه بأنها شَيْءٌ جَديدٌ وتَصْويرٌ للواقع كما يتراءى له .

ومضى موريس رافيل Ravel * على نَهْجِ ديبوسي فقدَّم « حركات المياه » و « انعكاسات على سطح الماء » . وظهرت الانطباعيَّة في الموسيقى الإسبانية على يَدِ مانويل دي فايا Manuel de *Falla خاصَّةً في مَقْطُوعَتِهِ « ليالٍ في حدائق إسبانيا » ، وفي الموسيقى الإيطاليَّة على يد أونورينو ريسبيغي Respighi في أعماله مثل « نافورات روما » و « غابات الصنوبر في روما » و « أحفال رومانية » .

(صورة ٣٥٢)

improvisation; **تقاسيمُ ، ارْتجالٌ**

extemporization *improvisation f.* (mus.)

هو أداءٌ موسيقيٌّ وَفْقًا للخيال التّلقائيّ لعازف مؤلّف ، وإنْ كان بعض العازفين يرتجلون تفاسيم حَوْلَ أَحَدِ الألحان المتداولة ، ومن هنا كان الارتجال أو التَّقاسيم .

impromptu **بادِرةٌ**

impromptu m. (mus.)

مقطوعةٌ موسيقيَّةٌ قصيرة تُؤلَّف عادةً للبيانو ، ونشأت في الأَصْلِ ارتجالًا وَهَلْيًا لِلَحْنٍ من الألحان أخذ يبقى في ذاكرة مؤلِّفه حتَّى يدوِّنه بوصفه أحدَ مصنَّفاتِه ، مثل بادرات شوبير Schubert * وشوبان Chopin *

Imy-dwat *Livre de l'Am-Douat; ou De ce qu'il y a dans l'Hadès* **كتاب « ذلك الَّذي في العالَم السفليّ » [إيمي دوات]** (cul.)

ويشمل وَصْفًا للعالم السُّفليّ المنقسم في غُرَفِ المصريِّين القُدماء إلى اثنتي عشرة مِنْطَقة .

Inanna **(أُسْطورة) إنانا**

Inanna (myth.)

تُحَدِّثنا أسطورة خطبة إنانا التي تُعزى إلى بلاد مابين النهرين عن التنافس بين الفلاح الإلهيّ إنكميدو والرَّاعي الإلهيّ دموزي حين طَمِعَ كُلٌّ منهما في خطبة إنانا أخت إله الشَّمس أوتو الَّذي كان يميل إلى تزويجِ أخته من صديقه الرَّاعي فيسأل أخته العذراءَ عن سَبَبِ إعراضها عن الزَّواج بالراعي ويستحثُّها على تفضيل الراعي لأنَّه صاحب اللَّبن الطَّيِّب والزُّبد الشَّهيّ . غَيْرَ أن إنانا لاترضى بالرَّاعي وإن ارتدى أبهى حلله الصُّوفيَّة وَتُؤْثِر الفلاح الَّذي يزرع الخضراوات والشعير والقمح . فيكتئب الرَّاعي ويأخذ في عَقْدِ مُوازنةٍ بينه وبين غريمه فيقولُ : « أيتميَّز عليَّ فلاح وإنّي لأملكُ من صُوفٍ أبيض وأسود مثل مايملك من نسيج أبيض ، ولبني خَيْرٌ مِن خَمْرِه » . ولكن إنانا تحسم الموقف بمطالبتها الرَّاعي أن يَكُفَّ عن مطاردتها قائلة : « حَسْبُكَ أني تاركتُكَ ترعى في حقلي وتأتي على غلّة مزارعي ونُشْرِبُ خِرافَكَ مَاء سواقيَّ ، لقد اصطفيت الفلاح زَوْجًا ، وعلى الرَّغم من أنك لن نكون صديقًا للفلاح فلسوف أقدِّم لكَ القمح والخضراوات » .

وهكذا تنتهي الأسطورة بتَقْيِيم الفلاح والراعي بما يجعل المرء يُحِسُّ قيمةَ كلٍّ منهما ، ويقنعنا أن تفضيل إنانا للفلاح إنما هو إحساس ذاتيٌّ بَحْت لايتضمَّن تَقْليلًا من شأن الراعي أو عداءً له . وعلى هذا النَّحو كانت تمضي أكثرُ أساطيرِ التَّقييم ، فتأخذ شكلَ مناظرةٍ بين عُنْصُرين يتفاخران وَيَفْصِلُ بينهما في النِّهاية أحد الآلهة .

Inca art **فَنُّ الإينكا**

art m. inca (arts)

انعزلت حضاراتُ أمريكا الجنوبيَّة غربَ سِلْسِلَةِ جبال الأنديز Andes فيما تُدعَى الآن بيرو Peru ، ولم تقدِّم إنجازات نحتيَّة في مِثْلِ عظمة مَنْحوتاتِ مُعاصريهم الشَّماليِّين وإنْ تَفوَّقوا في مجال الفَخَّاريَّات والنَّسج وصياغة الذَّهب والفضَّة ، وبلغت حضارتهم أَوْجَها على أيدي الإينكا . وكانت قبيلة الإينكا في مبدإ الأمر صغيرة العدد أسَّست حكمها في وادي كوزكو Cuzco جاعِلَةً من مدينة كوزكو عاصمتها . وأخذت تَمُدُّ سلطانَ حكمها بالتَّدريج حتَّى اتَّصل في القرن ١٥م مابين إكوادور وشيلي . وانحصرت ديانة الإينكا في قُوى الطَّبيعة وفي الشَّمس أساسًا الَّتي كان معبدها في كوزكو المُسَمَّى بالبلاط الذَّهبيّ أفخم أَبْنِيةِ إمبراطوريَّة الإينكا على الإطلاق . وَمنذ بدأت دولة الإينكا الدِّكْتاتوريةُ في حوالى القرن ١٤م حاولت تكييف احْتياجات العَيْش الَّتي يتطلَّبها عدد السُّكان الوفير مع بيئة ذاتِ موارد محدودة عن طريق ضَغْطِ مَطالب الشَّعْب إلى أدْنى الحُدودِ المُمْكِنة ، لذلكَ اتَّجهت الحِرَفُ إلى ما كان ذا مَنْفعة ، وذلكَ في منتجات ذات قَوالب متشابهة الأَنْماط ذات رَتابةٍ ، إلا أنه كانت تظهر بين القَيْنة والفينة بعض المصنوعات المخصَّصة للزُّعماء تكشف عن قدرة إبداعيَّة وتفرّد جليّ . وأنتجوا أنسجةً ذاتَ تصميمات على هَيْئة المربَّعات تضُمُّ كلٌّ منها وَحْدَة زخرفيَّة هندسيَّة ذات مَعانٍ شعارية ، وفيما يبدو وُفِّقت بسبب تَعَدُّد القيم اللَّونيَّة والاهتمام بالخطوط المائلة إلى بَعْثِ الحياة في التَّصميم كلِّه الَّذي لَوْلا ذلك لَطَغَتْ عليه الرَّتابة والتكرار . وتكاد نفس هذه البساطة الهندسيَّة الطَّابع تَصْبغ كافة أشْغالِ الذَّهب والفضَّة الَّتي يقرِّر المؤرِّخون أنها كانت تُصنعُ بكمِّيات لا يُصَدِّق وَفْرتَها عَقْلٌ ، وتضمُّ الحُليَّ والأدوات من كلِّ نوعٍ وحَجْمٍ فَضْلًا عن تصميم بعض الأشكال الآدميَّة والحيوانيَّة مثل حَيوان الألياكا Alpaca .

وَكانَ أَفرادُ الإينكا بالذَّات سادةً عظامًا في مجال تَشْكيلِ الحجر والبناء . وإذ كانوا شعبًا مُحارِبًا غازِيًا فقد انتقوا مواقعَ حصَّنتْها الطَّبيعة ودعَّموها بأَبْنِية دفاعيَّة متعدِّدة ، كما بنوا المعابد بصفتهم شعبًا متدينًا ، وعلى الأخصِّ تَكْريم إله الشَّمس الَّذي كانت عبادته هي العبادة الرَّسمية ، على حين شيَّدوا لملوكهم قُصورًا تتناسب ومنزلتهم . وشيَّد الإينكا مدينة ماتشوبيكتشو Machu Picchu لحماية سُكّان المُرْتَفَعات من غارات القبائلِ الَّتي كانت تحيا في السُّفوح وَسْطَ أدْغالِ الأمازون . وتنهض المدينة على مَمَرٍّ كائنٍ بَيْنَ قمَّتين مُسَنَّنتين في قلب جبال الأنديز في بُقْعة تَسْتَشْرِفُ مِنْ عَلٍ

وادي أحدِ الأنهارِ شمالَ كوزكو بحوالى سبعين كيلومترًا . وتتلاءمُ المدينةُ ببراعةٍ مع الموقعِ الذي شُيِّدت فيه بحيث تبدو كما لو كانت جزءًا من الجبالِ ذاتِها .

وكانت زخارفُ معابدِ الإينكا من الذهبِ والفضّةِ اللّذَين كانا يُلصقان على الأسطحِ ولا يُنقشان . وكان الذهبُ يرمزُ لإلهِ الشمسِ الّذي كان معبده في كوزكو مُغشًّى من الدّاخلِ برقائقِ الذهبِ الّتي طُرِقتْ حتى رَقَّت ثمّ طُعِّمت بالزُّمرُّد .

وقد بلغت إمبراطوريةُ الإينكا أقصى مداها حينَ غزا الإسبانُ أمريكا الجنوبيةَ في القرن ١٦ ، وعندها أرْغَمَ القائدُ بيزارو Pizarro الإينكا على أن يسلِّموه كنزًا عظيمًا من المشغولاتِ الذهبيّةِ الفنّيّةِ الّتي أُعِدّت خصِّيصًا من أجل إله الشمس ، فصَهَر الآلافَ منها وحوّلها إلى سبائكَ من الذهبِ الخالصِ ثم شحنها إلى البلاطِ المَلكيّ في إسبانيا . (الصورتان ٣١٩ ، ٣٢٠)

Indian art — فُنونُ الهِنْد

l'art m. indien (arts)

كما كانت اليونان هي النبعَ الذي استَقى منه الفنُّ الغربيُّ ، كذلك كانت الهندُ هي مهدَ الكثيرِ من الطُّرُزِ الفنيةِ في شرقيّ آسيا عامة . وعلى غِرارِ فنّاني العصورِ الوسطى المسيحيِّين اهتمَّ الفنانونَ الهنودُ بصفةٍ خاصّةٍ بتمثيلِ عالمِ الآلهةِ الغيبي وقُوى الطبيعةِ الخارقة ، فلم يبالوا كثيرًا بالتمثيلِ الواقعي للأجسادِ أو بالنسبِ بقدرِ ما عُنوا بتمثيلِ مشاعرِ الرّهبةِ والتبجيلِ والرُّعب . ويروي الفنُّ الهنديُّ جملةً من القصصِ عن عقيدتَين دينيّتَين هما الهندوكيّةُ Hinduism * والبوذيّةُ Buddhism * وكان الفكرُ البوذيُّ قد انتشر هو وفنونُه من عمارةٍ ونحتٍ وتصويرٍ شرقًا عبرَ طُرقِ القوافلِ المارّةِ بصحراءِ الغوبي Gobi نحو الصين ومنها إلى اليابان . على أن الهند نفسَها مالبثت أن عادت شيئًا فشيئًا إلى الهندوكيةِ التي تتَّسِمُ بتعقيدٍ تخلو منه البوذيّةُ ، والتي تقومُ على النظرِ إلى الكون بوصفِه حُلْمًا متَّصلًا يسمونه « مايا » mâyâ تتناثرُ على سطحِه المخلوقاتُ تناثرَ مياهِ الأنهارِ على الأرضِ قبلَ أن تجفَّ وتذهبَ بددًا خلالَ الظُّلمةِ السرمديَّة . وكانت هذه الحركةُ بتغيّراتها المستمرة في عالمِ المايا في مقابلِ قوى الطبيعةِ السرمديَّةِ هي كلُّ ماطمَح الفنُّ الهندوكيّ إلى التعبيرِ عنه .

وثمَّة مراحلُ ثلاثٌ مرَّ بها تصويرُ بوذا . ففي مبدإ الأمرِ لم تكن قداسةُ بوذا تُبيحُ تصويرَه نحتًا في صورةِ البشر ، فاجتزأ المثّالون البوذيون الأوائلُ بالرمزِ إلى جَلالِ بوذا وقدرته بالأسدِ والثور . ثم أخذ النَّحّاتون في القرن الثامن ق.م يشكِّلون تماثيلَ بوذا في أسلوبٍ قريبٍ من الطرازِ المتأغرق ، وسَرى الاعتقادُ بأن بوذا يحملُ سماتٍ جسديةً ينفردُ بها وحدَه ، فكانت له عينٌ ثالثةٌ للحكمةِ تستقرُّ بين حاجبيْهِ ، كما يعلو رأسَه نُتوءُ المَعرفةِ ، وتتدلى زائدةٌ في طرفَي أذنيْهِ .

وفي القرن الخامسِ الميلادي تقلَّدت أسرةُ غوبته * Gupta حكمَ الهند وكان ملوكُها شديدي الاعتزاز بطراز الفنِّ الهنديِّ القومي ، فما لبث النَّحّاتون في عَهْدِهم أن نحتوا أشكالًا ذاتَ أسطحٍ مصقولةٍ أنيقةٍ وطابَعٍ يزدادُ اقترابًا من الرُّوحِ الشرقيةِ عن ذي قبلُ ، غير أن العقيدةَ الهندوكيةَ سرعانَ ما عادت إلى الظهورِ في الهند من جديد ، واحتشد الفنُّ الهندوكيُّ بجانِّ الهواءِ والماءِ والشجرِ nature spirits (انظر yaksha) المتوارثةِ عن عبادةِ الطبيعةِ في عصورِ ماقبلَ التاريخ . (صورة ٣١٨)

Indian castes — النِّظامُ الطَّبقيُّ في الهِنْد

castes f. pl. indiennes (cul. & rel.)

دخلتِ الهندُ مع غَزْوةِ الآريِّين لشمالها حوالَى عام ١٥٠٠ ق.م حِقبةً جديدةً . ولقد كان لسكّانِ الهند الأصليِّين « الداسيو » Dasyus قبلَ هذا الغزوِ حضارةٌ غيرَ أنّه لم يَصلْ إلينا منها إلّا القليلُ الذي يدُلُّ عليها بعد هذا الغزو ، ومن هذا تلك الآثارُ التي تُشير إلى أن هذه الحضارةَ كانت مدنيةً حضَريّةً تمثّلتْ في مجتمعاتٍ لها حظٌّ من الرُّقيِّ يتميزُ فيها بعضُ النّاسِ عن بعضٍ ، كما تناولتْ هندسةُ توزيعِ المياهِ خزنًا وصرْفًا . وقد اختلفتْ حضاراتُ تلك الشعوبِ في نُظُمِها الاجتماعيّةِ التي تمثّلتْ في أمورِ الزّواجِ كما تمثّلتْ في شئونِ الطّعام .

وكان الآريّون الغُزاةُ من البرابرةِ ، لهم مُجتمعُهم المفتوحُ وتجمعُهم طبقاتٌ ثلاثٌ : طبقةُ المحاربينَ kshatriya وطبقةُ رجالِ الدّين Brahmans وطبقةُ العامّةِ Vaishya ، وكان من اليسيرِ في مجتمعهم المفتوحِ على كلِّ فردٍ أن ينتقلَ من طبقةٍ إلى أخرى إذا توفَّرت فيه الشروطُ المطلوبةُ أو نال رضا الحاكِم ، كما كانت عقائدُهم وعاداتُهم تختلِفُ الاختلافَ كلَّه عن عقائدِ وعاداتِ الهندِ الحديثةِ . وكان كلُّ طَعامِهم من لحمِ البقر ، كما كان شرابُهم يُدعى السُّوما وهو شرابٌ قويّ لا نعرف حتى اليومِ مكوِّناتِه . وكانت نساؤهُم على حظٍّ من الحريةِ واسعٍ تَهَبُ المرأةُ نفسَها لمن تشاءُ . وكانوا يتَّخِذون مِن آلهةِ الطَّبيعةِ وأرواحِ الأسلافِ مَعبوداتِهم ، وكانت قَرابينُهم إلى تلك الآلهةِ هي ما يَسفِكون من دمٍ ، ولم يكن من مُعتقداتِهم الإيمانُ بتناسُخِ الأرواحِ ولا الإيمانُ بالطُّهرِ والنَّجاسةِ على نحوِ ما كان يفعلُ الهندوسُ بعدُ .

وعلى مرِّ الأيام كان ثمةَ تمازجٌ تدرُّجيّ بين الثقافاتِ المتباينةِ ، فلقد أخذ كلُّ جنسٍ من الآخرِ ما يروقُ له أو ما يُرغَم على الأخذِ به ، وإذا الحاكمُ والمحكومون يَربطُهم نظامٌ مُوحَّد . وما لبث النِّظامُ الآريّ الطَّبقيّ المفتوحُ أن طرأ عليه التَّعديلُ والتَّغييرُ إذ لم يجدِ استجابةً من شعوبِ الهندِ الأصليّةِ التي عاشتْ على طَبَقيَّةٍ مُغلَقة . وكان هذا التغييرُ على دَرَجاتٍ ، فإذا الطَّبقتانِ العُلويَّتان ، طبقةُ المحاربينَ وطبقةُ رجالِ الدين تُصبحانِ طَبقتينِ مُغلَقتين ، ثم إذا طبقةُ رجالِ الدِّين « البراهمانيِّين » تسبِقُ طبقةَ المحاربينَ وترأسُ النِّظامَ الطَّبقيّ كلَّه . كما ظهرتْ طبقةٌ دنيا جديدةٌ دونَ طبقةِ العامَّةِ هي طبقةُ أصحابِ المِهنِ الوضيعةِ Shudra ، ولم يكن لهذه الطبقةِ الدُّنيا الحقُّ في ممارسةِ طُقوسِ التطهيرِ upanayama كما لغيرِها من الطَّبقاتِ وهي التي تتيحُ للمرءِ أن يظفرَ بلقبِ « دويجا » duija أي المولودِ وِلادتين ، مرّةً ولادةً طبيعيّةً ومرّةً ولادةً روحيّةً بعدَ التطهيرِ . وتتألَّفُ طبقةُ الشودرا من أصحابِ المِهَنِ الدُّنيا من الهنودِ الأصليِّين « الداسيو » Dasyus الذين ما لَبِثوا أن اندمجوا في المجتمعِ الآريّ لظروفٍ اقتصاديّة .

ومع أوائلِ التاريخِ المسيحيّ أخذ النِّظامُ الطَّبقيّ في الهندِ يستقرُّ ، وإن ظلَّت للملوكِ والأمراءِ سُلطتُهم لزمنٍ طويلٍ في ضمِّ من يشاءون إلى طبقةٍ بعينِها أو إبعادِ غيرِهم عن طبقةٍ بذاتِها ، كما غدا الإيمانُ بعقيدةِ تناسُخِ الأرواحِ transmigration* لهُ شرعيَّتُه ، وبدأ

الهنودُ تقديسَهُم للبَقر ، كما سادت نظريةُ الطُّهر والنّجاسةِ فيما يَطعَمون ويَشرَبون ، وامتدتْ أخطارُ الطُّهر والنّجاسةِ إلى من يولَدُ ، فإذا كان الأبُ أعلى طبقةً من الأمّ عُزِيَ الطّفلُ إلى طبقةِ أبيه ، وإذا كانت الأمُّ أعلى طبقةً من الأبِ غدا الطّفلُ منبوذًا وكذا الأمُّ لأن الدَّنسَ قد لحقها بزواجها بمن هو أدنى منها طبقةً . وكانوا يُجيزون لمن هو في طبقةٍ أعلى أن يقعَ على مَحْظِيَّةٍ من طبقةٍ أدنى شريطة الاستحمامِ بعدَ ذلك ولكنهم لا يُجيزون أن يطعَمَ طعامًا لمسَتْهُ أو طهتْهُ . كذلك لم يُجيزوا لامرأةٍ من طبقةٍ عليا أن يَطَأها رَجُلٌ من طبقةٍ دنيا وإلا غدت نجسةَ الرُّوحِ . وكانوا يُعدُّون الأُوعيةَ ذاتَ المسامّ ، كالفَخاريةِ مثلًا ، أقربَ إلى أن تتنجّسَ من الأُوعيةِ المُصْمَتةِ مثل الأواني المعدنيّةِ ، وكذا كانوا يَحرصونَ على أن يُغسلَ الطّعامُ بماءٍ من أيّ نوعٍ كان ولكنهم كانوا لا يَسمحونَ بأن يُطهَى الطّعامُ إلّا بماءٍ مُطهَّرٍ وإلّا غدا طعامًا نجسًا .

وعلى الرَّغم من تلك الغَزواتِ المتلاحِقةِ التي مُني بها شعبُ الهندِ بما فيها من عُدوانٍ ونهبٍ وسلبٍ وبطشٍ واختلاطِ الأجناسِ بعضِها ببعض ، وما طرأ على العقائدِ والأديانِ واللُّغاتِ من تمازُجٍ ، فلقد بقيت للكهنوتِ البراهمانيّ وَحْدَته لم يطرأ عليها أيُّ تغييرٍ .

وثمّةَ نظامٌ في الهند يُقسِّمُ النّاسَ إلى فئتين : فئةٍ يجوز أن تُلمسَ touchables وأخرى لا يجوزُ أن تُلْمسَ untouchables . وهذا التلمسُ تحدِّده مبادئ ستّةٌ : أوّلها أن كلَّ من له مشاركةٌ في إتلافِ أسبابِ الحياة عامّةً يكون نجسًا . ومن هنا عُدّ عاصرُ بذورِ الزيتِ — إذ البذورُ عندهم نواةُ الحياة — وكذا قابضُ الطيرِ وصائدُ السّمكِ من الذين لا يصحّ لَمسُهُم لأن كلَّ واحدٍ منهم نجسٌ . وكذلك عُدَّ بائعُ الزيت نجسًا وإن كان أعلى من عاصرِ الزيت مرتبةً . وثانيها أن الموتَ وما يتصلُ به نجسٌ ، ومن هنا كان كلُّ مَن يشاركُ في شيءٍ من هذا يُعدّ نجسًا ، ويندرجُ تحت هؤلاءِ العاملونَ في مهنةِ الخلاصِ من جثثِ الموتى . وثالثُها أن كلَّ ما يطرحه جسمُ الإنسان نجسٌ ، ومن هنا عُدّ الحلّاقون وعمالُ الحمّاماتِ وكذا المولِّداتُ وعمالُ نزحِ الفَضَلاتِ أنجاسًا . ورابعُها أن مَنْ يعدو على البقر ذبحًا أو أكلًا أو استخدامًا لجلده وقرونِه بعدَ ذبحِه نجسٌ . ولذا عُدّ الإسكافيُّ وآكِلُ لحمِ البقرِ نجسًا لأن البقرةَ كانت ولا تزال عندهُم مقدّسةً . وخامسُها أن الخمرَ نجسةٌ ولذا عُدّ شارِبُها والمتّجِرُ فيها نجسًا . وسادسُها أن الزّواجَ من الأراملِ نجاسةٌ ، ومن أجلِ هذا حُرِّمَ الزّواجُ من الأراملِ .

ولقد أجازوا لأفرادِ طائفةِ نايار Nayar في جنوبِ الهندِ أن يقتربوا من البراهمان في أمانٍ إذا كان على بُعْد خطواتٍ منه ، ولكنْ لا يجوزَ لهم أن يلمسوه ، إذ لو لمسوه لنجَّسُوه . كذلك شرطوا على العاملِ المكلَّفِ بجرِّ عربةِ الرِّيكشا إذا كان من طائفةِ تيان Tiyan أن يكونَ على بُعْد ستٍّ وعشرين خطوةً من البراهمان وإلّا نجَّسَه . وفي عام ١٩٣٢ نشرت إحدى الصُّحفِ الهنديّةِ أنه ثمّةَ طائفةٌ من الهنود في تينيفيلي Tinnevelly يقومون بغسْلِ مَلابِسِ طبقةٍ ممّن لا يجوزُ لمسُهُم ، فإذا هم مِمَّن يُحرَّمُ على النّاسِ النَّظرُ إليهم ، ومن هنا كانوا يختفون نهارًا ويظهرونَ ليلًا للعملِ .

وكان كلُّ ما يُفرزه جسمُ الإنسانِ يُعدّ نجسًا حتى عُدَّ من يتصلُ بما يفرزه الجسمُ نجسًا هو الآخرُ ، وكذا عُدَّ ظِلُّ « المنبوذ » نجسًا . ولقد كان لهم رأيٌ في الخنازير ، فعدَّ المستأنسُ منها نجسًا لأنه يَطْعَمُ فضَلاتِ الإنسان وما إليها ، كما عُدَّ البرِّيُّ منها غيرَ نجسٍ لأنه يطعمُ طعامًا لا نجاسةَ فيه .

وكانت النجاسةُ عندهم على حالين : نجاسةُ البَدنِ ونجاسةُ الرُّوحِ . أما عن نجاسةِ البَدنِ فالخطْبُ يسيرٌ إذ من الممكنِ التطهُّرُ منها بالاستحمامِ أو بالغُسْلِ ، أما نجاسةُ الرُّوحِ فهي تختلفُ شأنًا إذ لا يُستطاعُ التطهُّرُ منها إلّا بتخليصِ النّفسِ من شوائبِ الحياةِ من خلالِ طقوسٍ معيَّنةٍ ، منها جُرعَةٌ من مياهِ نهرِ الغانج المقدَّسةِ ، ومنها التبرُّكُ بِنتاجِ البقرةِ [بانتشغافيا] إمّا تمسُّحًا بروثِها وإما ادِّهانًا بلبنِها وزُبْدِه .

وعلى الرَّغْمِ من التّعليلات المتعدّدةِ حول ما وردَ في الكتبِ الفيديّةِ المقدَّسةِ حول النّظامِ الطّبقيّ ، فلقد كان ثمّةَ أساسٌ مُتّفقٌ عليه على شرعيّةِ هذا النّظام . ومع الأيامِ أخذت تعاليمُ البراهمانيّينَ تسري بين شعوبِ الهندِ المختلفةِ شيئًا فشيئًا ، فإذا هي تكوِّنَ ما يُشْبه الرّابطةَ العامّةَ التي كان من الصُّعوبة بمكانٍ على أيّةِ سُلْطةٍ مدنيّةٍ أن تجيءَ بمثلها . وكانت هذه الرّابطةُ هي حجرَ الأُساسِ الذي قامت عليه القوميّةُ الهنديّة . ومع الاحتلالِ البريطانيّ كان هذا النّظامُ الطّبقيّ في أقصى ذُرْوَتِه ، ولم يحاولِ الإنجليزُ أن يُقْحموا أنفسَهم فيما يمَسُّ العقيدةَ بين الهنودِ . وما إن كُتِبَ للهندِ استقْلالُها عام ١٩٤٩ حتى أخذ حُكّامُها غيرَ مُبالينَ في إلغاءِ هذا النّظامِ الطّبقيّ ، فلم يعد ثمّةَ فرقٌ بين هنديٍّ وآخرَ بحكمِ القانونِ ، كما أنه لا منبوذينَ بعدُ ، فإذا المعابدُ والأماكنُ المقدَّسةُ مفتوحةُ الأبوابِ للجميعِ دونَ استثناءٍ ، غيرَ أن المعارضةَ للإصلاحِ لم تخمدْ تمامًا ، وظلت قائمةً تقاومُه كما فعلَ أسلافُهم مع الآريّينَ والمسلمينَ والمسيحيّين .

الرَّقْصُ الهِنْديّ — Indian dancing

la danse indienne

لم تَنْظُرِ العقيدةُ الهندوكيَّةُ إلى الرَّقص بوصْفِه فنًّا جماليًّا فَحَسْبُ ، بل عَدَّتْهُ كذلك شعيرةً دينيَّةً خُصِّصَت لِتَعْليمِ قواعده قاعاتٌ بِبَعْضِ المعابد . والواقع أنها كانت ترى في حَرَكاتِ الرَّقْصِ الإيقاعيَّة قُدرةً طاغيةً على تَحْريرِ الجَسَدِ من الطّاقاتِ الزّائدة ، وتقوم نَظْرَتها تلك على اعتبارِ أنَّ الرَّقْصَ يَستهوي الآلهةَ حتّى إنها تُحيلُ مُؤدّي الرَّقْصة أو مُؤدِّيتَها إلى الشَّخْصيَّةِ التي تجسِّدُنْها . مِنْ أجلِ هذا تشكَّلت الكَثْرةُ من الرَّقَصاتِ القَبَليَّةِ من رُموزِ الأحداثِ المنشودِ تحقيقُها مثل جَنْيِ المحصول أو الحَرْب . وَما أكثر ما يُصاحِبُ الموسيقيُّون والفَتياتُ الرّاقصاتُ المواكبَ لِطَرْدِ شياطينِ الكوليرا والأَوْبِئة الحاصدة لأَرْواحِ الماشية . وإلى اليوم لا تزال المَوْضوعاتُ الدِّينيَّة وكلّ ما يَرْبطُ بَيْنَ الآلهةِ والإنسانِ تُقَدَّمُ في عُروضٍ راقِصةٍ تَتَمَلَّى منها الأبصارُ من خِلالِ المَعاني الرَّمزيّةِ لِلإيماءاتِ وَالحَرَكاتِ المُؤَدّاة .

وَيَتَجَمَّعُ مَبادئُ الرَّقْصِ الهنديّ الكلاسيكيّ وَتَعاليمُه كِتابُ ناتْيا شاسْتْرةُ Nātya Shâstra وَيُعْزَى تأليفُه إلى الحَكيمِ بهارتَه Bharata في القَرْنِ الخامِسِ الميلاديّ . وَتَشْتَمِلُ تِقْنِيةُ الرَّقْصِ على لُغةِ الإيماءاتِ بالأَيْدي [مودرا mudra*] المُصَمَّمةِ خِصيصًا لِمُصاحَبةِ غِناءِ أناشيدِ الرِّيغ فيدا Rig-veda* ، فَضْلًا عن تَنَوُّعاتٍ لاحَصْرَ لَها لِحَرَكاتٍ بالخُصور وَالأَكْتافِ وَالأَعْناق

هو هزلي أو غزلي أو ماجن بصوت عميق ، على حين يؤدى التعبير عما هو بطولي بأعلى طبقة نغمية . وكل هذا يبرزه الصوت الآدمي والآلات الموسيقية ، غير أن الطبلة هي الآلة الأساسية التي لا غنى عنها لمصاحبة الحدث الدرامي . والمسرحية السنسكريتية هي قصيدة تؤدى تمثيلا ، وتقوم على استغلال إمكانية إثارة الانفعالات الوجدانية في كل موقف تحدث فيه مواجهة بين الشخصيات . فسرد الحدث لا يهم الشاعر مهما عظم شأن هذا الحدث أو كان خارقا ، وإنما الذي يعنيه هو تأثير الحدث على شخصيات الرواية فهو يحركها للتعبير المستفيض عن مشاعرها في المواقف المختلفة للمسرحية مع إهماله التام للمراحل التي أوصلتها إلى هذه المواقف . ولا تنطوي التمثيليات السنسكريتية على أي عنصر مأساوي ، ولا تنمو فيها بذرة فاجعة إذ إنها لا تضع الإنسان تحت رحمة القدر الخارجي ، لأنه يواجه في واقع الأمر ذاته التي كونها بنفسه في حيواته السابقة ، وتتيح له الدراما أن يسلك في حاضره على ضوء ما أفاده من خبرات في ماضيه . ومن ثم فالمسرحية تبث الثقة في نظام الكون وفي قدرة الناس على التغلب بمحض جهودهم على العراقيل التي تحول دونهم ودون السعادة ، حيث يتحقق في كل الأحوال انتصار الخير على الشر ، وتنتهي كل رواية بخاتمة سعيدة .

وحدث خلال القرن الثاني عشر تحول في المركز الذي تدور حوله العبادة الهندية ، وغدا الإله كريشنه محور « المجمع الإلهي » مما أفضى إلى انتشار الأدب المسرحي الذي يدور حول قصة كريشنه راعي البقر العربيد (انظر Krishna) ومغامراته مع حالبات البقر وقصة حبه الشهيرة لإحداهن وهي « راذها » Radha . وتعد مسرحية « أغنية راعي البقر الإلهي » المستمدة من أناشيد الغيتا غوفيندا Gita Govinda * لمؤلفها الشاعر جايادیف Jayadeva أعظم تحفة في الأدب المسرحي من هذا النوع ، وكان لها ولا يزال أثر هائل على الأدب الهندي . وترتب على التوسع في عبادة كريشنه حصر الحالات الشعورية المسموح بها في الدراما الهندية في موضوع الحب بمظهريه الجنسي والروحي . وبطبيعة الحال تحددت الشخوص التي يمكنها إثارة هذه

الاحتلال البريطاني للهند في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ليضع حدا للفن الدرامي القومي . وعلى الرغم من أن فنون الهند القومية نالت فيما بعد قسطا كبيرا من التشجيع إلا أن أسمى مراتب التعبير عن الروح الهندية في مجال الدراما لا تتألق في الهند نفسها ولكن في بالي Bali وتايلاند وكمبوديا وسيلان وإندونيسيا .

ولا يفرق المبحث الأساسي القديم عن الدراما المسمى ناتيا شاسترة Nátya Shástra (القرن الثالث الميلادي) بين الرقص والدراما ، فالرقص الهندي درامي بطبيعته ، كما أن الأعمال الدرامية أعدت بحيث تتحول إلى حلقات راقصة episodes ، ومرد هذا من ناحية إلى طبيعة الموضوع الذي تدور حوله الدراما والذي يكون في الأغلب موضوعا خارقا للطبيعة . وتستقي الدراما الهندية مادتها من مصادر رئيسية ثلاثة هي الملاحم الدينية الكبرى : الرامايانة Rámáyana * والمهابهارتة Mahabharata * ثم أساطير كريشنه Krishna * اللاحقة .

وقد نشأت الدراما السنسكريتية التي يتكلم الممثلون الرئيسيون فيها بالسنسكريتية التي لا يفهمها إلا جمهور المثقفين فيما بين القرنين الثالث والثامن الميلاديين . وإلى هذا التاريخ البعيد ترجع معظم الروايات السنسكريتية الخمسمئة الباقية حتى الآن . وكانت هذه التمثيليات تؤدى في الأصل ببلاطات الملوك والأمراء ، فلقد كانت الدراما الأدبية في الهند نشاطا حضريا ، وتفترق تماما عن التمثيليات الشعبية بالقرى .

وعلى الرغم من استخدام المسرح السنسكريتي لبعض المقومات الواقعية إلا أنه يلجأ في طريقة الأداء إلى الرمز . وتعبر تمثيلياته عن الأفكار المجردة بواسطة الألوان ، ويحفظ الممثلون حصيلة شديدة التعقيد من الإيماءات تساند الكلمة المنطوقة وتدعمها وتؤكد معناها . وثمة أربع وعشرون إيماءة يد أساسية تدعى mudra * وثلاث عشرة حركة للرأس ، واثنتان وثلاثون حركة للأقدام لكل منها معنى محدد . ويجري التعبير عن الانفعال الوجداني من خلال طبقة الصوت pitch * والتناغم intonation * ، فيؤدى التعبير عما

والأذرع وقسمات الوجه . ومن هذه التقنية نشأت خمس مدارس كلاسيكية للرقص الهندي ، هي : بهارته Bharata وكاتاهاك Katahak وأودسي Oddissi وكاثاكالي Kathakali وكوتشيبودي Kuchipudi .

وكان للغزو والاستعمار الهندي في جنوب شرقي آسيا أثره في الرقصات القومية بهذه الأقاليم ، فقد تأثرت بالرقص الهندي وإن بقي لكل إقليم منها طابعه المميز ، حيث نجد الرقص السيامي Siamese على سبيل المثال أشد حيوية من رقص كامبوديا Campodia الرقيق الحالم .

وبينما لعب الرقص الصيني الكلاسيكي في البداية دورا هاما إذا هو لا يعدو عرضا ثانويا من المسرح الصيني بعد أن كان قد بلغ قمة الإتقان شأن تقاليد الرقص الكلاسيكي الشرقي الأخرى .

كذلك تأثر الرقص الياباني بالرقص الهندي والصيني وغيرهما من فنون الرقص المستوردة ، فازدهر طراز الرقص المعروف باسم بوغاكو bugaku الوافد من الصين في البلاط الياباني بعد القرن الثامن ولم يكن يسمح بتأديته إلا في القصر الإمبراطوري حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ، فانتقل بعدها إلى كل مكان . ويقوم بالرقص في كافة عروض النو noh * والكابوكي kabuki * راقصون من الرجال سواء أكان الدور للرجال أو للنساء . أما فتيات الغيشا geisha * محترفات الترويح عن الرجال والمدربات على رقصات وموسيقى الكابوكي فلا يؤدين هذه الرقصات إلا في الحفلات الخاصة . (انظر Japanese drama) (الصورتان ٣١١ ، ٣٠٦)

Indian drama **الدراما الهندية**

théâtre m. indien (drama)

تعد الهند المنبع الحق للمسرح الأسيوي (انظر Asian drama) فقد قام على أكتاف دعاة البوذية الذين أخرجوا من الهند في نوبات متتابعة فانطلقوا يجوبون أنحاء آسيا حاملين معهم فنونهم وآدابهم . ولكن على حين استمر تأثير الرقص والدراما الهنديين في شتى أرجاء الشرق ، كبح الفتح الإسلامي للهند منذ القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر تطور الدراما في الهند نفسها ، ثم جاء

الحالاتِ الشّعوريّة في خمسة أنماط مثيرة للغرائز الشّهوانيّة ، وهو ما وضع قيْدًا ثقيلًا على تطوُّر الدّراما الهنديّة فأوقف نموَّها في نفس الوقتِ الّذي شجّع على ازدهار الرّقص الّذي يمكِنُ من خلاله الاستثارةُ المباشرةُ للحواسِّ وَفْق القواعد المسْموحِ بها .

ولايمكن إدراكُ كُنْه الدّراما الهنديّةَ دونَ الإلمام بمعنى كلمَتي بهاڤا bhava وراسَهْ rasa ، وهما مصطلحان يثيران الحَيْرة في عقلِ كلِّ بعيدٍ عن الثقافة الهندية . فطيفُ المشاعر الّتي يمكن أن يؤدّيها الممثّلون محصور في تسعة مشاعر : هي الحب والضّحك واستمالة النّفوس والغضب والحيويّة والخوف والضّجر والتّعجُّب والسّكينة ، وهي جميعًا مايُسمّى « بهاڤا » ، أما الرّاسه فمعناها الذّوق أو النكهة [المذاق] . والأمر هنا لا يتعلّق بشعور الفرد أو وجدانه وإنما يتعلّق بالحالة الشّعوريّة الّتي يخلقها العرض المسرحيّ في الوجدان الجماعيّ للمشاهدين . وثمّةَ تِسْعةُ أنواعٍ من الرّاسه في مقابلِ تِسْعة الأنواعِ من البهاڤا . وقد أدّى التّصنيف الواضح للمثيرات المسموح بها في التّمثيليات وردود الأفعال الناتجة عنها إلى مبْدإٍ عام يُعدُّ بالغَ الغرابة بالنّسبة لكلّ مبادئ المسرحيةِ الأوربية ، فلا تعتمدُ قيمةُ المسرحيّة الهنديّة على منطقيةِ أحداثها بل على ماتحقّقه من نجاحٍ في تنمية « الرّاسة » التي تتناولها والصُّعود بمذاقها في أعماقِ المشاهدين ، وكان ذلك هو الهدف الرئيسيّ في الدّراما الأسيوية باستثناء الدّراما الصّينية . (صورة ٣٢١)

Indian music **الموسيقى الهنديّةُ**

musique f. hindu (mus.)

كانَ للهنودِ — كما كانَ للإغريقِ — رأيُهُم الخاصُّ في الموسيقى ، فكلمةُ مُوزاي musae اليونانيّةُ التي اشتُقّ منها لفظُ « الموسيقى » تعْني ربّاتِ الفنونِ التّسعةِ ، وكان فنُّ الموسيقى عند الإغريق فنًّا أساسيًّا يتلقّاهُ المتعلّمون جميعًا ، وكانَ يشمَلُ فيما يشملُ الرّياضيّاتِ والفَلكَ والأدبَ والفنونَ ، وعلى هذا النّحوِ كان الهنودُ . ولعلَّ أدلَّ شيءٍ على نظرة الهنودِ إلى الموسيقى هي قصّةُ مَلِكٍ من ملوكهم أراد أن يدرسَ النّحتَ ، فطلب من حكيمٍ أن يعلّمهُ كيف ينحت تمثالًا للآلهة ؛ فكان جوابُ الحكيمِ له : « مَنْ لَمْ يدرسْ أسسَ الرّسم لا يقوَ على أن يدرسَ أُسُسَ النّحت » .

فقال الملكُ : « فلتعلّمْني إذًا أسس الرّسم » .

فقال له الحكيمُ : « ليس من اليسير الإلمامُ بأُسس الرّسم دونَ الإلمامِ بقوانين الرّقص ، والرّقصُ هو الآخرُ لا يُستطاعُ فهمُ قوانينِه دونَ معرفةِ أسسِ موسيقى الآلاتِ » .

فقال الملكُ : « إذًا فلتعلّمْني أسسَ موسيقى الآلات » .

فقال الحكيمُ : « وهذه لا يمكن إدراكُها دون تعلّم موسيقى الأصواتِ البشريّة » .

فانحنى الملكُ إجلالًا وقال : « إذا كان هذا شأنَ موسيقى الأصواتِ البشريّة إذ هي الأساسُ الأوّلُ لكلّ الفنونِ ، فهل لك أن تعلّمني أصولَها ؟ »

وهكذا نرى كيف يؤمنُ الهنودُ بتكامُلِ الفنون ومكانِ الموسيقى الرّئيسِ من هذه الفنونِ جميعًا .

وتختلفُ ثقنيّةُ التعبير في الهند عنها في الغرب ، فعلى حين يُراد بالخلْق الفنّي في أوربا الموضوعيّةُ يُراد به في الهند الذّاتيّةُ ، وهو بالضّبط الفرقُ بين المعقولِ والمدرَكِ أو بين الفعلِ والتأمّلِ ، أو بين الأمانةِ الذّهنيّة والأمانة الوجدانيّة .

وقد وصل الآريّونَ إلى الهند من آسيا الغربيّة يحملونَ عقائدَهُم وشعائرَهُم المقدّسَةَ التي ضمّنها فيما بعدُ كتبُ الفيدا Veda* الأربعةَ . وكلُّ كتابٍ من هذه الكتبِ كان له نهجُهُ الخاصُّ في التّلاوة ، فعلى حين تكون الكلماتُ في الريغ ڤيدا Rig-Veda* مقصودةً لذاتها مُحْتلّةً المكانةَ الأولى ولا نزال تتردّد إلى الآن في المعابد الهندوكيّة ، تكون الكلماتُ في السّاما ڤيدا Sama-Veda وسيلةً لا غايةً لتحْلِية الأصواتِ التي تنبني عليها الألحانُ .

وبعد أن امتزجت التقاليدُ الڤيديّةُ بالأغاني التقليديّة لجنوب الهند — حيثُ الشعوبُ الدراڤيديّةُ السّمراءُ التي كانت لها حضارةٌ عُليا — ساعد ذلك على ابتكارِ فنٍّ موسيقيٍّ دنيويّ منذ حوالى ألفي عامٍ . وهذه كلُّها هي أساسُ الرّاغه raga* الموسيقيّة الكلاسيكيّة التي ظهرت فيما بعدُ .

وقد أفردَ بهاراته Bharata أوّلَ مَنْ أسّسَ لنظرياتِ الموسيقى بالهند خلالَ القرنِ السّادسِ ق.م ستّة فصولٍ للموسيقى (انظر Indian drama) في كتابه الشّهير ناتيا شاستْره Nâtya Shâstra عن فنون المسرح . ويتكون فنُّ الموسيقى الكلاسيكيّ من الصوت البشريّ [غيتا gîta] ذي الأهميّة الأولى دائمًا في الهند ، ومن موسيقى الآلات [ڤاديا Vadya] التي ظلّت عهدًا طويلًا ذات صفةٍ ثانويّة ، ومن الرّقص nrtya الذي يعتمد على هذه وتلك . ويعود الرّقصُ الكلاسيكيّ في معابد جنوب الهند إلى الأصول القبليّة ، على حين لا تقلّ الدّراما الرّاقصةُ [كاتاكالي Kathakali] (انظر Indian drama) الوافدةُ من إقليم كيرالا أخذًا عن الملاحم الهندوكيّة القديمة مثل الرامايانه Râmâyana* (القرن ٥ ق.م) والمهابهاراته Mahâbhârata* (٤٠٠ ق.م — ٤٠٠ م) .

وبعد فترةٍ من السّيطرة اليونانيّة والبوذيّة تقعُ ما بين عام ٢٥٠ ق.م إلى ٦٠٠ م توارت فيها التقاليدُ الكلاسيكيّةُ شيئًا ما ، بدأ عهدُ إحياءٍ دينيّ وعادت الهندُ من جديدٍ هندوكيّةً . وعلى الرّغم من بقاء الأصوات البشريّة أساسًا للموسيقى فقد شاعت أنواعٌ عدّةٌ من الطبول ، كما تكشفُ منحوتاتُ العديد من المعابد عن العديد من الآلات الموسيقيّة المستحدثةِ التي تضمُّ العودَ والآلاتِ الوتريّة بطبقاتها المختلفة . وعلى الرّغم من تنوّع هذه الآلاتِ فلم تكن تُستخدم كأوركستر وإنما كآلاتٍ فرديّة أو في مجموعات صغيرةٍ . كذلك بدأ المُقعّدون للنّظريات الموسيقيّة في الظّهور ونمّ على أيديهم تسجيلُ النّظريات الموسيقيّة .

وللهنود كتابان للموسيقى يكادان يُلمّان بأطراف هذا الموضوع الإلمام كلّه ، وهما كتابُ « كنز الجواهر الموسيقيّة » Sangîta-ratnâkara لسارنغاديڤا Sârngadiva ، وكتابُ « مرآة الموسيقى » Sangîta-darpana لداموْدارا Dâmodara . ويضمّ كلُّ كتابٍ منهما فصولًا سبعةً تتناول ١. الصوت والنغمات الموسيقيّة ٢. الألحانَ ٣. علاقة الموسيقى بالأصوات البشريّة ٤. التأليف الموسيقيّ ٥. الإيقاع الزّمنيّ والميزانَ الموسيقيّ ٦. الآلات الموسيقيّة وموسيقى الآلات ٧. الرّقص والتّمثيل .

ويسود التدريبَ الموسيقيَّ عند الهنود

على سعفات النَّخيل ، ومع أن هذه التصاويرَ كانت مُجرَّدَ منمنمات إلا أنها لا تزال تحملُ السِّماتِ التشكيليةَ المعهودةَ في النحتِ الهندي ، فامتاز الرسمُ بالرِّقَّةِ وزخرت الحافاتُ المخوَّطةُ بالحيويَّة .

(الصور ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٩)

النَّحت الهنديّ **Indian sculpture**

sculpture f. indienne (arts)

تذهب العقيدةُ الهندوكيَّةُ إلى أنَّ جمال التُّحف الدِّينيَّة يُسهم في إضفاء القداسة عليها ، كما تساعد زخارفها على اجتذاب القوى الإلهيَّة إليها . هذا إلى أن تماثيل الآلهة لايهدف بها إلى مُحاكاة الأشكال البشريَّة بل إلى التعبير عن القُوى الخارقة ، فالشَّكل الإلهيُّ هو « شبيه » أو تعبير مُؤقَّت لأحد مظاهر طبيعة الإله الرَّحيمة أو المُرَوِّعة . وتعقد كتب الإيقونوغرافيَّة الهنديَّة المتداولة أهمِّيَّةً كبرى على المفهوم الماثل وراء الصُّورة ، إذ يعتقدُ الهنْدُوس على سبيل المثال أنَّ الإلهَ الرَّاقصَ « شيفَه » Shiva * لا يكادُ يبدأ رقصتَهُ السِّحريَّة لإفْناء الكوْن حتَّى ينهاوى كُلُّ شيْء وتدور النُّجومُ مُترنِّحةً في أرجاء السَّماء قبل أن يُعيدَ خلْقَهُ مِنْ جَديد .

وتُعَبِّر صور النِّساء والرِّجال المتعانقين الَّتي لا حصْرَ لها في الفنِّ الهِنْدُوكيِّ عن الجمع بين النَّقيضين وعن فكرة التناسل ، كما أنَّ صور العشّاق المنحوتة على المعابد هي « رموز ميمونة » شأنها شأن النبات ومنابع المياه وكل مايمثِّل الإخصاب . وكما كانت اليونان هي النَّبع الَّذي استقى منه الفن الغربي ، كذلك كانت الهند هي مهد الكثير من الطُّرُز الفنِّيَّة في شرقي آسيا عامَّة . وعلى غرار فناني العصور الوسطى المسيحيِّين اهتمَّ الفنانونَ الهنود بصفة خاصة بتمثيل عالم الآلهة الغيبي وقُوى الطَّبيعة الخارقة ، فلم يُبالوا كثيرًا بالتَّمثيل الواقعي للأجساد أو بالنسب بقدر ما عُنوا بتمثيل مشاعر الرَّهْبة والتَّبجيل والرُّعب . ويروي الفنُّ الهنديُّ جُمْلَةً من القصص عن عقيدتين دينيَّتين هما الهندوكيَّة والبوذيَّة ، وكانت التقاليد الهندوكيَّة من القوة والرُّسوخ في الهند بحيث إنَّهُ حتَّى بعد اتِّخاذ البوذيَّة عقيدة رسميَّة لم يكفَّ الفنانون الهنود عن تزويد منحوتاتهم بحشود من أرباب الطَّبيعة وجانِّيها الَّتي هي

مَوْضوعات الحياة اليوميَّة الهنديَّة ، ومن ثَمَّ كانت مشاهدُ حياة بوذا التَّاريخيَّة والأسطوريَّة تكشف بخفٍّ عن عاداتٍ وأعْراف عهد أسرة غُوبْتَهْ Gupta * .

وبالرَّغم من أن التصويرَ الهنديّ لم يعرف البُعد الثَّالث استطاع الفنانونَ بالاستخدام الحاذقِ للألوان الفاتحةِ في أماميَّةِ اللوحة والألوانِ القاتمةِ في خلفيَّتها توفيرَ قَدْرٍ من التَّجْسيم modelling * لشخوصِهم ، بعد أن دَرَسوا بعنايةٍ شديدةٍ كلَّ وضْعَةٍ من الوضْعات فبدت الشُّخوصُ تنبضُ بالحيويةِ والنشاط . على أن هذه اللوحات الجداريةَ الرائعةَ التي لا تزال باقيةً منذ حقبةِ غُوبْتَهْ Gupta * (٣١٨-٥٥٠م) لها ما يقابلُها من مصوَّراتٍ هندوكيةٍ معاصرةٍ في بادامي Badami بولاية بيجابور Bijapur ، إذْ مع نِهايةِ القرنِ السابعِ مالبثت الهندوكيةُ أن باتت من جديدٍ العقيدةَ الشائعةَ في شمال الهند . ولا تزالُ المصوَّراتُ الجداريةُ في بادامي ٥٧٨م ، والتي تُعَدُّ أقدمَ المصوَّراتِ الهندوكيـة تَستهدي بتقاليـد مُصوَّرات أغانتا على الرَّغم من أن موضوعاتها تدورُ حَوْلَ الإله الهندوكي فشنو Vishnu * كذلك زُخْرِفت الكُهوفُ الجاينيَّةُ من القرن السابع بالمصوَّراتِ على مانشهدُ في سيتاناڤاسال Sittannvassal . وثمَّةَ لوحاتٌ جداريةٌ بوذيَّة مصوَّرة من القرنِ الخامسِ لا تزالُ في سيلان . وتحتفظ المعابدُ الكهفيَّةُ في إللُّورا Elura بأجملِ المصوَّراتِ الهندوكيةِ الجداريَّة من العصورِ الوُسْطى ، حيث تنطوي زخارفُ السقف على لَوْحاتٍ مِنْ حِقْبَتيْن ، تحمِلُ الحِقْبَةُ المبكِّرةُ منها خلالَ القرنِ الثامن سماتِ تقاليدِ أغانتا على حين تجلَّت في لَوْحاتِ الحقبةِ التَّاليةِ في القرنِ التاسع مظاهرُ الأسلوبِ الجديدِ المتطوِّرِ المتميِّز برسم الوجهِ الآدميِّ ذي العُيونِ الجاحظة ، وحيث تُرهصُ قسماتُه البارزةُ بأسلوبِ رسمِ مُنَمْنماتِ غُوجَراتْ Gujarât * الشَّهيرة .

وكانت أسرةُ پالا Pala (القرن ٨-١٢) الحاكمةُ بشمال الهند في بيهار Bihar والبنغال Bengal تعتنقُ البوذيةَ ، وعلى الرَّغم من عَصْفِ الزمن باللَّوحات الجدارية في وادي البنغال فإنَّ فنَّ التصوير البوذيِّ المعاصر قد وصل إلينا في مخطوطاتِ الكتبِ الدينيَّةِ البوذيَّة المعروفة باسم « السُّوتْرا » sutra والمسجَّلة

مبدآن ، أوَّلُهما الالتزامُ بالتقاليد ، وثانيهما العلاقةُ الوطيدةُ بين الغُورُو والشِّشْيا guru-shishy parampara ، أعني العلاقةَ بين المعلِّم وتلميذه . ويحرصُ الغُورُو على أن يوقظَ في تلاميذِهِ الإدراكَ الواعيَ للموضوع . لا على أن يكونَ الأمرُ نقليًّا فحسْبُ ، إذ الموسيقى عند الهنودِ لها قُدسيَّتها ، فهي نوعٌ من أنواع التعبُّد لا عملٌ اجتماعيٌّ دُنيويٌّ للمُتعة فحسبُ . لذا كثيرًا ما نجدُ أغانيهم الأولى تنطوي على أفكارٍ فلسفيَّةٍ وأخلاقيَّةٍ بل على نقدٍ اجتماعيّ . ونجدُ الغُورُو حريصًا على أن يخلق من تلاميذه مُريدين يَصْحبونه أنَّى كان . وتقتضيهمُ التقاليدُ التي يَرْعَوْنها كلَّ الرِّعايةِ الحفاظَ على تراثهم الأوَّل يُضيفون إليه ما جدَّ ما دام لا يشوبُ هذا التُّراثَ شيءٌ . (انظر Indian drama & Sangîta)

التَّصْويرُ الهِنْديّ **Indian painting**

la peinture indienne (arts)

كُشِف عن أقدم التصاويرِ الهندية على جُدران الكهوف في شماليِّ الهند مسجَّلةً بالمغراء الحمراء قنصَ الحيوان ، ونشبه إلى حدٍّ بعيدٍ مثيلاتها في كهوف العصر الحجري القديم بإسبانيا . والثابتُ أنه قد نشأت في حَوْضِ نهر السند Indus في شمال غرب الهند حضارةٌ مزدهرةٌ حوالى عام ٢٧٥٠ ق.م تركَتْ تماثيلَ مجسَّمةً وعددًا من الفخّاريات المصوَّرة التي تبرِّرُ الزَّعمَ بأن ثمَّةَ ضروبًا أخرى من التصويرِ قد أُنجزت فوق أسطحٍ هشَّةٍ لم يُكتبْ لها البقاءُ ، وهو ما تؤيدُه الصِّيَغُ النباتيَّةُ والحيوانيَّةُ والهندسيةُ المرسومة على أسْطحِ الفخَّاريات التي اكتشفت في هاراپّا Harappâ ومُوهِنْجُو دارو Mohenjo-Dâro وتشانهودارو Chanhu-Dâro . وليس ثمَّةَ نماذجُ مصورةٌ تدل على الحِقبةِ الَّتي نشأت فيها العقائدُ الهندوكيَّةُ المتنوِّعة ، غير أنه حينَ ظهرت العقيدتـان المتنازعتان الجاينيَّـة Jainism * والبوذية Buddhism * أصبحتا مَصدرَيْ إلهامٍ لبعضِ المصوَّراتِ الهنديَّة العُظْمى . فعلى جُدرانِ المعابد والأديرة في أجانتا Ajantâ * وباغ Bagh اكتُشِفت مصوَّراتٌ جدارية بوذيَّة يرجعُ أقدمُها إلى القرن الثاني ق.م وأغلبُ موضوعاتِها مستمدٌّ من قِصَص بوذا ، وهو ما أتاح للفنانين تصْويرَ

عادةً مصدر الخير جالبة السَّعادة والرَّخاء باعتبارها الحارسة الأمينة للكنوز المُخبَّأة في باطن الأرض وجذور الأشجار حتّى لقد تبنَّتها البوذيَّة وجعلتها حارسة القانون الذّائدة عنه . وعلى رأس هذه الأرباب المحبوبة « الياكشه » Yaksha * الّتي غدَت الآلهة الشَّفيعة للمدن والأحياء والبحيرات والآبار .
(الصور ٣١٨ ، ٣٥٥ ، ٣٥٨)

الهندُ ـــ أوربِّيون Indo-Europeans

indo-européens m.pl. (cul.)

كانوا أقوامًا شِبْه رُحَّل لايستقِرُّون في مكان ، وقد تفرَّقت مَجْموعاتُهم في فَتَراتٍ مُتتابعةٍ . ومع ذلك فمن الممكن افتراضُ أنَّ بعضهم قد تَمسَّكَ بالبقاء بموطنه الذي كان مُنْطَلَقَ الهجرةِ ، وأن هذا الموطن الذي يقع في أواسطِ آسيا بدأت منه الهِجْرات المتجهة إلى المِنْطقة المسمَّاة أريانافيجو Arjyana Vaejo أي موطن الآريِّين الذين ندعوهم الآن الهند ـــ إيرانيين . وقد أخذت جَحافلُ المهاجرين من هؤلاءِ البدوِ المحاربين سكَّانِ البراري الشّاسعةِ في وَسَط أوراسيا تزحفُ بحثًا عن مَراعٍ جديدة أو أراضٍ صالحةٍ للزِّراعة . ولم يكونوا يتورَّعون عن السلبِ والنهب وإن فرُّوا أمامَ من يفوقُهم عُنفًا وبربريَّةً . فلم يكن يستقر حشد من هذه القبائل في مِنطقةٍ حتى تلاحقهم هَجَماتُ قبائلَ أخرى تنحِّيهم عن مكانهم أو عن شطرِه الأكبر بعد أن تحصرهم في مساحةٍ ضيِّقةٍ محدودة ، أو تمتزجَ بهم امتزاجًا ، فإذا بالأخلاطِ الشُّعوبيَّة تتكاثرُ خلال عملية الإزاحة والتنحية والامتزاج التي لم تتوقَّف خلالَ فترةٍ طويلةٍ .

وقد أزاحَ عِلْمُ فقه اللُّغة المُقارَن السِّتارَ عن أمورٍ ثلاثةٍ : أوَّلُها أن اللغاتِ الهند أوربيَّة لم تكن في بدايتها المبكرةِ غيرَ لهجاتٍ مُشتقَّةٍ من أصْلٍ واحد تتكلمُها شعوبٌ لم تكن تنتمي كلُّها إلى جنس واحد مِنْ وجهة النظر الأنثروبولوجيَّة . وكانت هذه الشعوبُ تعيشُ في مناطقَ شاسعةٍ متجاورةٍ وإن كانت كلٌّ منها واضحةَ المعالمِ والحُدودِ ، وثانيها أن هذه الشعوبَ قد بلغت مستوًى واحدًا من المدنية ، وثالثُها أنه عندما اضطربتِ الهِجْراتُ العديدةُ للشعوب الهند أوربية إلى التَّفرُّق والامتزاجِ بغيرهِم زادت الفروقُ بين هذه اللهجاتِ زيادةً ظلَّت تكبر حتى حوَّلتها إلى لغاتٍ مختلفة ، وإن بَقي من الممكن الكشفُ عن تشابه المفردات والنطق بين اللغات الهند أوربية ، برغم التأثيراتِ التي لحقت بكل لغةٍ من اللغات الهند أوربية على امتداد التاريخ بين أجناسٍ ذاتِ لغاتٍ أخرى ، بالإضافةِ إلى عناصرَ هند أوربية قد تسلَّلت إلى لغاتٍ أجنبيةٍ كاللغاتِ السامية والحامية والسومرية .

ونؤكّد المعالمُ والعَلاقاتُ اللُّغويةُ صِحَّةَ الأحداثِ التاريخيةِ التي تتحدَّثُ عن أن النَّواة الهند أوربية قد انشطرت أوَّلَ الأمرِ إلى شطرين مع انقسامات أخرى أقلَّ شأنًا . وقد زحفت في المرحلة المبكرة قبائلُ الشَّطْرِ الأوَّلِ نحْوَ الغرب والجنوبِ الغربيّ ، بينما اتجهت قبائلُ الشطرِ الثاني صَوْبَ الشرق والجنوب الشَّرقي . وما من شكٍّ في أن انتشارَ قبائلِ الشَّطرَيْن على هيئة المِرْوحةِ قد ترتَّب عليه نوعٌ من التَّطابقِ والتَّداخلِ بينها . ويمكن القَوْلُ بأنَّ الشطر الشرقيَّ الآريَّ يضمُّ الشعوبَ التي تتكلم اللهجاتِ الإيرانية كالإيرانية القديمة والميدية والسكوذية والإيرانية الوسطى بما في ذلك اللهجاتُ الهندية ، على حين يضمُّ الشطرُ الغربيُّ الشُّعوبَ النَّاطقةَ بالحيثية الجديدة والفريجية واليونانية والإلليرية والإيطاليـة والكلتية والجرمانية . ولا رَيْبَ في أن هذا الانشطارَ قد حدثَ بعد بُزوغِ عصرِ المعادن .

ولا تزال المعلوماتُ عن اللهجات الهند أوربية المبكرة قاصرةً لا تَعْدو اللَّهجتَيْن الحيثية الجديدة والإغريقية الموكنية في منتصف الألف الثاني ق.م ، وكذلك الهند إيرانية القديمة والإيطاليةُ والفريجية القديمةُ والتي لاتعودُ أيٌّ منها إلّا إلى الألفِ الأول ق.م. ويرجع الاتّصالُ الأوَّل بين الهند أوربيين وأقوامِ الأناضول إلى مستهلّ الألف الثاني ق.م في الوقت الذي ساد فيه الغُزاةُ الجُدُدُ الدَّوْلةَ الحيثية وأخذوا يَفرضون تُراثَهم الهند أوربيّ ، وهو ما أعان على تحوُّل لغةِ البلاد من الحيثية القديمة التي كانت لغةً سابقةً للهند أوربية إلى الحيثيةِ الجديدةِ المماثلة للغات الهند أوربية في الشَّطرِ الغربيّ .

إندرا [الإله الجبّار] Indra

Indra (rel.)

كبيرُ آلهةِ الفيدا Veda * في الهند ، وهو الإلهُ المحاربُ الجبّارُ قاهرُ الشمسِ والأعداءِ من البشر والمخلوقاتِ الوحشية ، وهو مَنْ فتكَ بالتِّنين الذي حالَ دون هُبوبِ الرِّيح الموسميَّة monsoon ، سلاحُه البرقُ والصواعقُ يُعينهُ على ذلك شرابُ السوما السِّحْريّ soma ، حلفاؤه الفتيانُ الممتطون السُّحُبَ ، يثيرونها فتهطلُ مطرًا . وبمرورِ الزمنِ أخذت أهميةُ إندرا تقلُّ شيئًا فشيئًا ولم يَعُدْ غيرَ إلهٍ للمطر وأميرٍ للسموات وحارسٍ للشرق . وتروي الأساطيرُ المتنافسة التي نشبت بين إندرا وكريشنه Krishna * الذي دفع رعاةَ القُطعانِ إلى عبادةِ جَبلِ غوفاردان (اسمٌ آخرُ لكريشنه) ، والكفِّ عن عِبادةِ إندرا الذي غضبَ عليهم فأرسل عليهم سيولَ الأمطارِ ، غير أن كريشنه رَفع الجبلَ بطرَفِ أصبعِه ليحمي رَعاياهُ سبعةَ أيامٍ حتى رقَّ إندرا ولان واستسلم مهزومًا .

وإندرا هو والدُ أرجونا Arjuna بطلِ ملحمةِ ماهابهارته Mahâbhârta * (وهي ملحمةُ الهند الكبرى Bharta) . وكان يُشار إلى إندرا أحيانًا بأنه « ذو الألف عين » لاشتمالِ جسدِه على ألف علامةٍ على شكل عين وإن كانت في الحقيقة تمثل عضوَ المرأة التناسلي نتيجةَ لعنةٍ صبَّها عليه حكيمٌ كان إندرا قد اغتصب زوجتَهُ . ويُمثَّلُ إندرا في اللوحاتِ المصوَّرةِ والمنحوتاتِ مُمتطيًا فيلَه الأبيضَ أيرافاتا Airavata
(الصورتان ٣٦٢ ، ٤٢٥)

أثرُ اليهوديَّة في التَّصوير الإسلاميّ influence of Judaism on Islamic painting

influence du judaïsme sur la peinture islamique (arts) see: **prohibition of figurative art in Islam**

Ingres, Jean Augste Dominique (arts)

آنغر ، جان أوغست دومينيك
(١٧٨٠-١٨٦٧)

فنّانٌ ورسّامٌ فرنسيٌّ وداعيةٌ مشهورٌ للكلاسيكيَّة في الفنِّ ، تتلمَذَ على يَدِ المصوِّر دافيد David * وفاز بجائزةِ روما عام ١٨٠١م فاستكمَل دِراستَه بروما وفلورنسا حتّى عام ١٨٢٤م . وإلى غَيْبتِهِ الطّويلةِ عن فرنسا يَرجِعُ بَعْضُ عَدمِ توافقِه مع مُعاصريهِ من الفنّانين الفرنسيّين ولا سيَّما ديلاكروا Delacroix * الذي كان قد تشبَّعَ بالجوِّ الرّومانسيّ . على أن رُؤيةَ آنغر لما هو

rusticana لماسكاني Mascagni.

٢ ــ مقطوعةٌ موسيقيةٌ قصيرة للعزف في الكونسير ، وهو ما سمَّى به برامز Brahms * بعضًا من أعمالِه للبيانو .

٣ ــ أوبرا هَزْليةٌ قصيرةٌ مثل أوبرا « الخادمةِ السيِّدة » The Maid as a mistress لبرغولزي Pergolesi * التي كانت تُعرض في الأصلِ بين فصولِ أوبرا جادَّة من أوبراتِ القرن الثامنَ عشرَ ، وهذا معنًى قديمٌ قد اندرسَ .

intermission **اسْتِراحةٌ**

pause f. (mus.)

الفترةُ الزمنيةُ التي تنقضي بين فُصولِ الأوبرا أو فصولِ العملِ المسرحيِّ أو العرضِ السينمائيِّ . (انظر interval) .

internal loggia (arch.) see: **mandara**

International Campaign for the Salvage of Nubian Monuments **الحَمْلَةُ الدوليَّةُ لإنقاذِ آثارِ النُّوبة** *Campagne internationale pour la sauvegarde des monuments de Nubie* (cul.)

حين فكرت مِصرُ في تنفيذ مشروعِ السد العالي لزيادة الرُّقعةِ الزراعيةِ وتوليد الطَّاقة الكهربائية التي يتطلَّبها التطوُّر العمرانيّ ، كان طبيعيًّا أن تغمرَ مياهُ نهرِ النيل التي سوف تحجزُ وراء السدِّ العظيمِ كثيرةً من تلك الكنوزِ الحضاريةِ المصرية التي تزخرُ بها بلادُ النوبة . وحين نفلَّد كاتبُ هذه السطور وزارةَ الثقافةِ المصرية في أواخر عام ١٩٥٨ هالَهُ أن تُتركَ تِلك الآثارُ الجليلةُ تُغرِقُها مياهُ السد فلا تعودُ البشريةُ تراها . وكانت ثمةَ فكرةُ صنعِ نماذجَ لها توضعُ في بعضِ المتاحف وتكونُ عِوَضًا عن تلك الآثارِ فضلًا عن تسجيلها وتوثيقِها علميًّا وفنيًّا ، ولكنه رأى الأمرَ أجلَّ من الاكتفاءِ بتلك النماذج وذلك التسجيل وأن لابدَّ من تفكيرٍ آخرَ في نقلِها . وكان هذا وراءَه أعباءٌ جسامٌ لا تستطيعُ أن تنهضَ بها وزارةٌ ناشئةٌ ذاتُ ميزانيةٍ محدودةٍ وإمكانياتٍ ضئيلةٍ وَحْدَها ، فبدا له أن يُشرِكَ في هذا العمل الجليل منظمةَ اليونسكو التي إليها رعايةُ الفنِّ والعلم والأدب ، فبادر ودعا الأستاذ رينيه ماهيه René Maheu المديرَ العامَّ المساعدَ للمنظمة وقتذاك وعرضَ عليه المشروعَ فوجد منه مشاركةً وحماسًا عظيمين . وبعد الرجوعِ

inspiration **الإلْهامُ**

inspiration f. (aesth.)

هو عَزْوُ المَلَكةِ الفنِّيَّةِ إلى قُوَّةٍ خارقةٍ تُمْليها على الفنَّانِ .

instrumentation **التَّنسيقُ الآليُّ**

instrumentation f. (mus.)

كِتابةُ مُوسيقيةٍ لمجموعةٍ خاصَّةٍ من آلاتٍ بعَيْنِها ، وَهو أيْضًا مُصطَلَحٌ يُستَخْدمُ خاصَّةً للدَّلالةِ على إلمامِ المؤلِّفِ الموسيقيِّ بخصائص كُلِّ آلةٍ على حِدةٍ . وما يوافقُها من نَغَماتٍ موسيقيَّةٍ .

intellectualism **النَّزعَةُ الفِكْرِيَّة**

intellectualisme m. (arts & cul.)

١ ــ مصطلحٌ يُطلَقُ على كلِّ مَذْهبٍ فَلْسفيٍّ يَجْنَحُ إلى إعطاءِ الغلبةِ والأسبقيةِ للذَّكاءِ والتَّعقلِ على حِسابِ الحساسيةِ sensibility * والحسِّ sense والإرادةِ ، الأمرُ الذي يَرُدُّ كلَّ الظواهرِ النَّفسيَّة إلى أفكارٍ ومناهجَ منطقيةٍ في البحثِ .

٢ ــ يُطلَقُ أيضًا على نَزْعةٍ في الفنِّ تَذْهَبُ إلى فَرْضِ أُطُرٍ منطقيَّةٍ وتَجْريديَّةٍ على المضمونِ المعبَّرِ عنه بَدَلًا من مُواجَهةِ الأشياءِ كما هي وَمُحاكاتِها ، فعلى سبيلِ المثال لم يرحِّبْ نُقَّادُ العصرِ الرُّومانسيِّ بالمأساةِ الكلاسيكيَّةِ لإفراطِها في الاعتمادِ على العَقْلانيَّةِ .

intercolumnation **المَسافَةُ البَيْنِيَة**

entrecolonnement m. (arch.)

هي المَسافةُ بَيْنَ الأَعْمدةِ .

(شكل ٤٦)

interlude **نَقْلَةٌ مُوسيقيَة**

interlude m. (mus.)

هي الفاصلةُ الموسيقيَّةُ بَيْنَ مُكوِّناتِ مؤلَّفٍ موسيقيٍّ من فقراتٍ أو مَراحلَ ، مِثْل النَّقْلة الموسيقيَّة بَيْنَ المشاهدِ المختلفةِ في الأوبرا . (انظر intermezzo).

intermezzo **المُوسيقى البَيْنِيَة ، إنْترمتْزو**

(It.) (something in the middle)

intermède m. (mus.)

١ ــ مقطوعةٌ موسيقيَّةٌ تتوسَّطُ الأوبرا حيثُ يكون المسرحُ عِنْدَها لا أفرادَ فيه ، كما هي الحالُ في أوبرا « النخوة الريفية » Cavalleria

كلاسيكيٌّ في الفنِّ قد نَبَعتْ ممَّا أخذه عَنْ رافائيل أكثر مما تَشرَّبَهُ من داڤيد ، وتجلَّى إجلالهُ لرافائيل في لَوْحَتَيْهِ « قَسَمُ لويس الثالثَ عشَر » (كاتدرائية مونتوبان) و « تأليه هوميروس » الَّتي عَهِدَ بها إليه شارل العاشر لتزيينِ أحَدِ سُقوفِ قصرِ اللُّوفْـر . والموضوعاتُ الَّتي تناوَلها آنغر مُتَنوِّعةٌ شأْنَ أعْمالِ مُعاصريهِ من الفنَّانينَ ، فَتضمَّنتْ الرُّومانسيَّاتِ المَصْبوغةَ بضَوْءِ القَمَرِ مثل « حُلم أوسيان » Dream of Ossian ، والكلاسيكيَّات وَمَوْضوعات العُصورِ الوُسْطَى والحَفـلاتِ العامَّـةِ والصُّور الدِّينيَّـة والبُورتريهات وتصاوير النساء الشَّرْقيَّاتِ العارياتِ ، وهو ما توحي به عَناوينُ مِثْل « المَحْظيةِ الأثيرة » La Grande odalisque (متحف اللوفر) و « الحمَّامُ التُّركيُّ » (متحف اللوفر) .

وَيُمكِنُ القَوْلُ بأنَّ سِرَّ نَزْعتهِ الكلاسيكيَّةِ الخاصَّةِ وَنِزاعِهِ مع الرُّومانسيِّينَ هو تَفضيلُهُ للرَّسْمِ drawing * على اللوْن colour * على الرَّغْمِ من أنَّ أعماله ينبغي ألَّا تُصنَّف أصْنافًا قائمةً بذاتِها . وعلى حين أن بورتريهاته الرائعة المَرْسومةَ بالقَلَمِ خِلالَ إقامتِهِ في إيطاليا تَضَعُهُ في مَكانةٍ مَرْموقةٍ بَيْنَ أَعْظمِ الرَّسَّامين في العالم ، كما تَشْهَدُ له بورتريهاتُهُ الأخرى بالأُسْتاذيَّةِ وَالبراعةِ ، فإن صُورَهُ للنِّساءِ العارياتِ في المَرْحلةِ الأخيرةِ من حياتِهِ تَنْبِضُ بجَمالٍ حِسِّيٍّ قاتِنٍ آسرٍ . وَيَحْتَفِظُ مُتحَف آنغر بمدينة مونتوبان Montauban المُؤسَّسُ عام ١٨٤٣م بمُخْتوياتِ مَرْسَمِ آنغر بِناءً على وَصيَّتِهِ الَّتي تضمَّنتْ أربعةَ آلافِ رسْمٍ من رُسومِهِ فَضْلًا عن عَدَدٍ لا يُسْتَهانُ به من تصاويرهِ .

(الصورتان ٣٥ ، ٣٥٣)

inlaying *incrustation f.* (arts) : **التَّطْبيقُ ، التَّلْبيسُ ، التَّرْصيعُ ، التَّركيبُ ، التَّكْفيتُ ، التَّنْزيلُ**

طريقة في الزَّخرفة قوامُها حَفْرُ رُسومٍ على السَّطْح المرصَّع ثم مَلْءِ الشُّقوق التي تؤلِّف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادَّةٍ أثْمن قيمة ، أو عمل زخارفَ غائرةٍ على أسطح مَعْدنيَّة كالنُّحاسِ أو أسطح مَعْدِنيَّة نفيسة كالفِضَّةِ أو الذَّهبِ ثم ترْصيعها بالأحجار الكريمةِ أو الجواهر الثَّمينة .

إلى مدير عام المنظمة الدكتور ڤيتورينو ڤيرونيزي Vittorino Veronese إذا به هوَ الآخرُ يشاركهما الرأيَ ولا يقلُّ عنهما حماسةً له ، ومن ثم طلب في رسالةٍ إلى منظمة اليونسكو في ٦ أبريل ١٩٥٩ معربًا عن رغبة وزارة الثقافة المصرية في معاونة منظمة اليونسكو لها في الحصول على المساعدات العلمية والفنية والمالية لتحقيق الأعمال التي يتطلبها إنقاذ آثار النوبة .

وكان أن وجَّهت المنظمةُ في ٨ مارس ١٩٦٠ النِّداءَ الدوليَّ لإنقاذ آثار النوبة . وبدأت الخُطَّةُ الدوليةُ لإنقاذ هذا التراثِ العظيمِ . وتضافرت جهودُ أجهزة اليونسكو ولجانها الدوليةَ مع الأجهزةِ المصريةِ المختصة في دراسةِ إنقاذ معابد النوبة السبعةَ عشرَ ودرَّتهما جميعًا معبدي أبو سمبل .

وأسهمتْ أكثرُ من خمسين دولةً في هذا العمل الكبير ، كما تحمَّلت مصرُ جانبًا كبيرًا من المساهمة رَغْمَ ما كانت تَمُرُّ به من ظروفِ التنميةِ الاقتصادية والتطورِ الاجتماعي . وقد أسفرت الحملة عن إنقاذ كافة معابد النوبة البالغ عددها ١٧ معبدًا ، فقد تمَّ نقل معابد طافه الذي أهدته حكومةُ مصرَ إلى حكومةِ هولندا وشعبِها ، ودابود الذي أهدته حكومةُ مِصرَ إلى حكومةِ إسبانيا وشعبها ، وقرطاسي والدكَّة والمحرقة وكلابشه ووادي السبوع وبيت الوالي وعَمَدا والدر ودندور الذي أهدته حكومة مصر إلى حكومة الولايات المتحدة وشعبها ، ومعبد اللَّيسيّه الذي أُهدي إلى حكومة إيطاليا وشعبها .

كذلك تم إنقاذُ مقبرةِ پنوت وجزءٍ كبيرٍ من لوحاتِ جُرْفِ حسين وأبو عودة ولَوحات مقاصير إبريم . كما نُقِلَتِ النقوشُ المسيحيَّةُ في مَعْبَدَيْ وادي السبوع وبعضِ كنائس النوبة وَرُمِّمَتْ جميعًا وحُفظت بالمتحف القبطيِّ بالقاهرةِ ، هذا بخلافِ عمليةِ مسح بلادِ النوبة مسحًا أثريًّا شاملًا ، وقيام الكثير من الجامعات والمعاهد العلمية في العالم بالحفر ببلادِ النوبة وجمع مخلَّفاتِ الإنسان من الأدوات الظرانية التي كان يستخدمُها في العصرِ الحجريِّ القديم قبل أن يهبطَ إلى الوادي ويحيا فيه حياةَ الاستقرار ، ودراسةِ مخلَّفاتِ الإنسان في عصرِ ماقبل التاريخ ، وكذلك تم تسجيلُ كلِّ آثارِ بلاد النوبة من المعابدِ والهياكل والنقوشِ الموجودةِ على الصخورِ على جانبي النيل .

وفيما يتعلَّقُ بمعبدَيْ أبو سمبل فقد بدأ العملُ في إنقاذِهما ببناءِ سدٍّ مؤقتٍ لحمايةِ الأعمالِ الجاريةِ فيهما ، ثم أُنشئَ مصرفٌ لضخِّ مياه الرشح التي قد تتسرب إلى المعبدَيْنِ ، كما أُقيمت ستائرُ من الصلب داخلَ كلِّ معبدٍ لحماية الجدران والسقوفِ والأعمدةِ في أثناء عمليةِ إزالةِ الصخر وغُطِّيت واجهتاهما بالرِّمال لحمايتهما وتماثيلهما من تَساقُطِ الصخر ، ثم أُزيلت كمِّياتُ الصخورِ من فَوْقِ المعبدَيْنِ . وبدأت بعد ذلك عملياتُ نَشْرِ أحجارِ المعبدين وَفْقًا للرُّسومِ التي وُضِعت والتي حُدِّدت فيها خُطوطُ القَطْعِ مع المحافظةِ على وَحْدة النُّقوشِ وقيمتِها الأثريَّةِ . ونقلت جميعُها في عنايةٍ فائقةٍ إلى مَناطقَ اختيرَتْ أعلى الجبل . وَعَقِبَ انتهاء عمليةِ النَّقل بدأت عمليةُ إعادةِ بناءِ المعبدين في موقعِهما الجديد . وبعد أن تمَّ ذلك وحتى يتَّخذا أقربَ شكلٍ إلى ما كانا عليه في الأصلِ ، فقد بُنِيَتْ فوق كلِّ معبدٍ قبَّةٌ خرسانيةٌ تحمل تِلالًا صناعيةً من الرُّكامِ الصخري مع بناءِ صخورٍ طبيعيةٍ حَوْلَ واجهةِ كلِّ معبدٍ وفيما بينهما .

وقد تم الاحتفالُ بإنقاذ المعبدين رسميًّا في ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨ ويقومُ الآن معبدا أبوسمبل في موقعِهما الجديدِ على حافةِ بحيرةِ السد العالي ، كما كانا يقومان على ضِفافِ النيل وفي نفس الاتجاه يواجهان أشعةَ الشمسِ التي تشرقُ كلَّ صباحٍ وتنفذ داخلهما .

وإذا كان هذان المعبدان يَدُلّان على عظمةِ رمسيس الثاني وينهضان شاهدين على شأوٍ بعيد بلغته الحضارة المصرية آنذاك ، فهما في موقعِهما الجديد يضيفان إلى هذه الدَّلالاتِ رمزًا جديدًا للتضامنِ الدولي وما يمكن أن يحقِّقه إذا صدقت النوايا ، وسوف يظلَّان إلى الأبدِ كتابًا مفتوحًا للدَّارسين ولسانًا ناطقًا بشكرِ جهودِ المخلصين .

(الصورتان ٣٥٦ ، ٣٥٧)

international Gothic style
see: international style

international style *style m. international*
الأُسْلوبُ الدَّوْليُّ ، الطِّرازُ الدوليُّ (arts)

لاحظَ مؤرِّخو الفنِّ منذُ أكثرَ من نِصفِ قرن أن عددًا كبيرًا من التَّصاويرِ المؤرَّخة مابين عامَيْ ١٣٧٥م و ١٤٢٥م تحمِلُ تشابُهًا شديدًا بين بعضِها وبعضٍ في جميعِ أنحاءِ أوربا وبصفةٍ خاصَّةٍ في مملكة فرنسا ودوقيَّة برغنديا . ومهما كان الموضوع المُصوَّر دينيًّا أو دُنيويًّا فقد كانت اللَّوحاتُ الجداريَّةُ المصوَّرةُ fresco * ومُنَمْنَماتُ المخطوطاتِ والزُّجاجُ المُعَشَّقُ الملوَّنُ والنسجيَّاتُ المرسَّمةُ والمطرزاتُ ولَوحاتُ الطِّلاءِ بالمِيناءِ تعكسُ جميعًا أسلوبَ التَّصْويرِ المعاصِرِ وتترابَطُ معًا بعلاقةٍ وثيقةٍ ملحوظةٍ جَعَلَتْها على الرَّغمِ من انتسابها إلى مجموعة متعاقِبةٍ من المدارس تحملُ اتجاهًا في التَّصوير اصطلح مؤرِّخو الفنِّ على تسميته بالطِّرازِ الدوليِّ القوطيِّ . والظاهرةُ المميِّزةُ لهذا الأسلوب هي الالتزامُ بشيءٍ من التكلُّفِ الذي يُخضِعُ الأشكالَ كافَّةً — سواءً أكانت أشكالًا آدميَّةً أو نباتيةً أو صُخورًا — لإيقاعِ أسلوبٍ خطِّيٍّ linear * ذي رَشاقةٍ وأناقةٍ وذي خطوطٍ منحنيةٍ ينهَلُ رقّته من النَّظرةِ الجماليَّةِ القوطيَّةِ ، بل إنَّ الموضوعاتِ الدينيَّةَ التي تَشيعُ فيها النَّظرةُ التصوفيَّةُ نراها وقد غشَّتها أحيانًا مَسْحَةٌ غنائيَّةٌ دنيويةُ المَذاقِ ، إذ حاول الفنَّانُ أن يحشدَ في لوحاتِهِ جَمْهرةً غفيرةً من القَصَصِ الدِّينيِّ الذي تأخُذُ الأشياءُ والثِّيابُ والعاداتُ فيه ملامحَ العصرِ الذي صُوِّرَتْ فيه ، وبهذا أُضفِيَتْ على الفنِّ الدينيِّ صِبْغَةٌ إنسانيَّةٌ ، كما صَحِبَ ذلك إسْرافٌ في الاتِّجاهِ إلى تَصْويرِ المَوْضوعاتِ الدُّنيويَّةِ كالصَّيْدِ والقَنْصِ والفِلاحةِ ومناظرِ الحَضَرِ ، فقدَّم المصوِّرون روائعَ أنيقةً فيها إفراطٌ في التَّكلُّفِ يجاري مباهجَ الحياةِ اليوميَّةِ .

ويمكن القولُ بأنَّ « أسلوبَ البلاط » الذي نشأ بفرنسا هو القاعدةُ التي قامَ عليها الطِّرازُ الدوليُّ في التَّصويرِ القوطيِّ ، فأضفَى معظمَ خصائصه على فنِّ القرن الرابعَ عشَرَ اللاحِقِ وَمُسْتَهلِّ الخامسَ عشَرَ ، من حيثُ الأُبَّهةُ المتأنِّقةُ والحيويَّةُ الحقَّةُ التي تُفْصِحُ عن مطالِبِ البلاط ومقتضياته . ولأول مرة منذُ العهدِ الكلاسيكيِّ يظهر قانونٌ جديدٌ لرَسْمِ الجَسَدِ الآدميِّ الذي عَمَدَ الفنانُ إلى إطالتِهِ فظهرَ بالغَ الرَّشاقةِ والمرونة وقد جَسَّمه تَجْسيمًا واضحًا يوحي بالحركةِ والقوَّةِ من وراءِ الأرْدِيَةِ التي تَنُمُّ خطوطُها عن نهجٍ حِسِّيٍّ ، كما بدَت الإيماءات أشدَّ قُربًا من الحياة مُتساوقةً مُؤْتلفةً مع التكوين الفنيِّ والخلفيةِ المعماريَّةِ . كذلك جاءت نُحولةُ الأجسادِ البشريَّةِ اللَّدْنةِ تواكِبُ

الإدراكِ الحِسّيّ ويُسَمَّى « حَدْسًا حِسّيًّا » intuition sensible ، ويكونُ أساسًا للبرهنةِ والاستدلالِ فيُسمَّى « حَدْسًا عقليًّا » intuition rationelle . فبالحدْسِ نُدركُ حقائقَ التَّجربة كما نُدركُ الحقائقَ العقليَّةَ ، وبه نكشفُ عن أمورٍ لاسبيلَ إلى الكَشْفِ عنها عن طريقٍ سواه ، وهو بهذا أشبهُ بالرُّؤيةِ المباشرةِ والإلهامِ . ويرى بوانكاريه Poincaré « أن المرءَ يُبَرهِنُ بالمنطقِ ويَخْتَرِعُ بالحدْسِ » .

(مجمع اللغة العربية)

Io **إيــو**

Io (myth.)

لَمحَ زيوس Zeus * كبير آلهة الأولِمب إيو وهي آيبةٌ من شاطئ نهر أبيها إيناخوس Inachus فتصدَّى لها مغازلًا فولَّت منه هاربةً ، غير أن زيوس سرْعان ما أرسل السُّحبَ فغشَّت وَجْهَ الأرض فإذا هي ظلامٌ كلُّها ، وإذا إيو أعجز ماتكون عن أن تَمضيَ في هروبها ، وإذا هي تقع فريسةً لزيوس ، وإذا هو يعدو عليها . وإذ أدركَ زيوس أن زوجتَه هيرا Hera * قد فطِنت إلى تلك العَلاقة المريبة حَوَّل إيو بقرةً ذاتَ أردافٍ وضّاءة دون أن يسلبَها جمالها . ولم تنطلِ الحيلةُ على هيرا فطلبت منه أن يَهَبَها البقرةَ هديةً فَنزل على إرادتها حِرْصًا منه على ألا يثيرَ غضبَها ، فوكَلَت إلى أرْغُس Argus حراستَها ، وكان لأرغُس مِئةُ عينٍ تستريح منها اثنتان على التوالي على حينِ تبقى سائرُها يقظةً . وكانت تلك العيون تمتدُّ إلى كلِّ مكان ، وهكذا ظلت إيو في محيطِ بصرِه يدعها مع النهار ترعى من أوراقِ الأشجار والأعشاب المُرَّة حتى إذا ما غربت الشمس حبسها ووضع في عُنقها رباطًا . ولما قصدت إيو يومًا إلى ضِفَّةِ نهر إيناخوس ، حيث كانت ترتع وتلهو من قبْلُ هالها ما عكسته صفحةُ الماء لصورتها من خطم وقرنين فولّت خائفةً مذعورة . ولم يعد كبيرُ الآلهة يطيق كل ما تتعرّض له عشيقتُه من هوانٍ ، فنادى هيرميس Hermes * وأمره أن يقضيَ على أرغس ؛ فضمّ هيرميس رجليه إلى جناحيه وأخذ صولجانَه في يده ، ذلك الصَّولجان الذي يُغْرِقُ من مسَّه في نومٍ عميق ، وهبط إلى الأرض في هيئة راعٍ من الرُّعاة يَهُشُّ على غنمه ، وأخذ ينفخ في مزماره

النسجيات صيغةُ « الزهرات الألف » millefiori * التي تَنْتثر وتشيعُ في أرجاء الخلْفيّات ، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشَّرق الأدنى بَعْدَ عَوْدتهم من الحروب الصَّليبيَّة .

(الصورتان ٨٧ ، ٨٨)

interpretation **أداءٌ**

interprétation f. (drama)

هو أسلوب القيامِ بدورٍ تمثيليّ أو راقص أو موسيقيّ أو غنائيّ .

interval

intervalle f. (mus.)

١ ــ البُعْدُ الموسيقيُّ ، المَسافةُ الموسيقيّة

الفرقُ بين تردُّدِ نغمتيْن متتاليتين أو غيرِ متتاليتين فرْقًا ندركه الأذنُ ، ويدخل في تركيبِ سُلَّمٍ من السلالمِ الموسيقية .

٢ ــ استِراحةٌ

الفترةُ الزمنيَّةُ التي تنقضي بين فصولِ الأوبرا أو فصول العملِ المسرحيّ أو العَرْضِ السينمائيّ . (انظر intermission)

intonation **التَّناغُمُ**

intonation f. (mus.)

هو اتخاذُ مجموعةِ الآلاتِ الموسيقيةِ مع بعضها في ضَبْطةٍ واحدةٍ بحيثُ تتّفِقُ النغماتُ الصَّوتيّةُ الصّادرةُ عنها عِنْدَ العَزْفِ ، وكذلك الأمرُ في أصواتِ الغناء البَشَريّ .

The Intoxication of Noah **سُكْرُ نوح**

L'Ivresse de Noé (rel.)

شرب نوح خمرًا فسكر وتعرّى ، غير أن ابنه الأصغرَ حام لم يكترث حين وقع بصرُه على عورةِ أبيه فلم يسترْها . وحين أفاق نوح من غيبوبةِ سُكْره وعلم ما كان من أمرِ حام صبَّ عليه لعنته من دون أخويه اللذين ستَرا عورةَ أبيهما . وقد شاء ميكلانجلو Michelangelo * أن يضُمَّ هذا المشهدَ إلى لوحاته الخالدة بسقفِ مصلَّى سِستِنا بالفاتيكان . (صورة ٣٦١)

intuition **الحَدْسُ ، المَعرفةُ الذَّوقيّة**

intuition f. (aesth.)

الإدراكُ المباشرُ لموضوعِ التفكير ، وله أثره في العملياتِ الذِّهنيةِ المختلفة فيُلحظ في

النَّظرةَ الجماليَّةَ القوطيةَ المتجلّيَةَ في الاندفاعةِ الرَّأسيَّةِ للأعمدةِ والأبراجِ ، واستمرَّت الألوان لها دورُها الزخرفيُّ المحْض ، مما أفضى إلى توازُنٍ نموذجيٍّ بين ما هو مثاليٌّ وما هو واقعيٌّ ، وبين الحِسِّ بالحياة وأسلوبِ التَّعبيرِ عنها .

وَشهِدَ القرنُ ١٥ ازدهارًا شديدًا في فنِّ التصوير بهذا الأسلوب الذي اقتصر خِلالَ العصور الوسطى على تزيين صفحاتِ المخطوطاتِ وزخرفةِ جُدْرانِ الكنائس ، فغدا المصوِّرون مُطْلَقي اليَدِ في رسم الأطرافِ الرشيقة والملامحِ الوسيمةِ والثِّيابِ الأنيقةِ المزوَّقة ، كما مَضوا يتلمَّسونَ طريقَهم نحو الإيهام بالواقع في ثنايا الصُّورة . غَيْرَ أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كلَّ ماله صلةٌ بالتَّصوير الكلاسيكيّ لم يحاولوا ألبتَّةَ تحقيقَ هذا الإيهام على غِرارِ الفنَّانين الإغريق والرُّومان من خِلال لمساتِ الفُرْشاةِ الغائمةِ والظلال المائعة ، ولكنهم انكبوا على تصوير خليطٍ من المناظرِ الطَّبيعية والشخوص يشكّلونها على غِرارِ لَوحاتِ الفسَيْفساء . وكان أشهر هؤلاء المصوِّرين الإخوة لمبورغ Limbourg الثلاثة الذين عملوا في خدْمةِ أمراء دي بري وبرغنديا . ويحتشد كتاب الساعات أو « صلوات السَّواعي » Book of Hours * بمشاهدَ تشغَلُ صَفحاتٍ كاملةً لأفراد الحاشية من سيِّداتٍ ورجالٍ ، وللمزارعين وهم يكْدَحون في حقولهم المتاخمة للقِلاع والحصون .

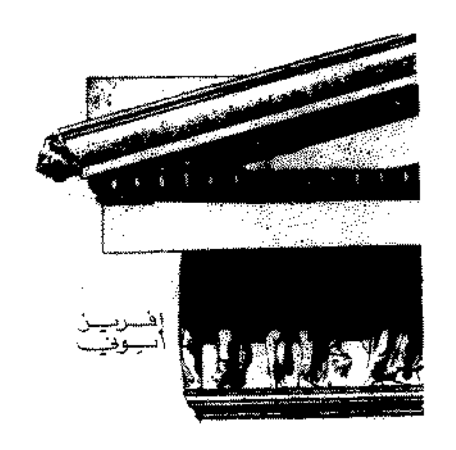
ولم يقتصر فنانو الحَفْرِ على العاج على إنجاز التماثيل الصغيرةِ الجامدةِ للشخصياتِ المقدَّسة ولكنهم انطلقوا يشكّلون مشاهدَ غراميَّةً وبطوليَّةً فَوْقَ الصناديق والعُلَبِ والأمشاطِ وسُروجِ الخيل . كذلك التفت صانعو النَّسْجيّات المُرَسَّمة إلى إعدادِ نَسْجيّاتٍ كبيرة الحَجْم لتبعثَ الدِّفءَ في الجُدْران الحجريّة الرَّطبة بقلاعِ الشمال وقصورها ، لعل أشهرَها نسجياتُ « سيدة اللكورن » المحفوظةُ بمُتحَف كلوني بباريس . فنرى في هذه اللَّوحاتِ وغيرِها ــ المنسوجة من الصُّوف ــ الأميراتِ والأمراءَ يخطون فوق دروبٍ مُغطّاةٍ بالزُّهور ، كما نشهد تجسيدَ الأساطيرِ الشائعة وقِصص الحُبِّ الذّائعة وَقْتذاك . ومن بين الصِّيَغِ الزخرفيةِ البديعة التي زيَّنت بعض هذه

مثل العمود الدوريّ . ويتخلّل سطح العمود الأيونيّ أربعةٌ وعشرون أخدودًا flutings * رأسيًا بدلًا من عشرين . ونرى فَوْقَ أسفلِ الأخاديد وفوق القاعدةِ المنحونة base شَريطًا منقوشًا ذا تصميمٍ رفيق ، وفي أعْلى بَدَنِ العمود عصابةٌ أشدُّ انساعًا مُحلّاةٌ بزخارف أوراقِ الشجر ، نعلوها عصابة أخرى تستخدمُ زخارف وَحدات البيضة والسهم egg and dart ، ثم تأتي بعدَها المرفقة ذاتُ اللفائف الحلزونية volutes * التي تميزُ الطرازَ الأيوني ، وأخيرًا الوسادةُ العلويةُ abacus * محلاةً بنمطٍ أدقّ حجمًا من زَخارف البيضة والسهم . وتحمل الأعمدة الأيونية عتبًا architrave * أمسحَ وإفريزًا لاتنقطعُ النقوشُ من فوقِه بعكس الطرازِ الدوريّ الذي تتناوبُ فيه التَّريغليفات والميتوبات ، ومن فوقه جبينٌ مثلَّثٌ pediment * عارٍ من النقــوشِ والمَنْحوتات .

Iphigenia **إفيجنيا**

Iphigénie (myth.) (عن الإلْيَاذة)

تروي إلياذة هوميروس أنه بعد أن خطف باريس الأميرُ الطرواديُّ هيلينا زوجةَ منيلاوس Menelaus حاكمِ أرغوس خرجت الجيوشُ الآخيةُ [اليونانية] من هنا ومن هناك لتثأرَ لهذا العِرْضِ المغتصَب ، وتعبأ جيشٌ جرّار في أوليس Aulis بالقرب من شاطئ بويوتيا استعدادًا للإبحار إلى طُرواده . وكانت ثمةَ نُذُرٌ سبقت هذه الحربَ ، فقد تنبّأ أحدُ العرّافين وهو كالخاس Calchas بأن الحربَ ستدومُ أعوامًا عشرةً ، وكاد هذا النبأُ يفتُّ في عَضدِ المحاربين لولا وَمْضة نارٍ أرسلَها زيوس Zeus * في الفضاءِ فاستبشروا بها وعدُّوها فألًا حسنًا . عندها تدفّقوا إلى سفنِهم يدفعونها مرحين صاخبين ، ولكنّ السُّفنَ ما إن أخذت تنشُرُ أشرعتَها حتى دهمتها ريحٌ عاصفة جمدت معها حيث هي . ويعاود الجنودَ البأسُ ولا يجد الملكُ أغاممنون Agamemnon بُدًّا من إرسال العرَّاف إلى معبدٍ غيرِ بعيدٍ ليعرف مايخبئه الغيبُ وما تشير به الآلهة ، وإذا هو يعودُ إلى أغاممنون ليبلغه أن الإلهة أرتَميس Artemis * لن تتيحَ للسفن أن تتحركَ إلا إذا قدّم ابنته إفيجنيا قربانًا ، وتدمعُ عينُ الأمّ كليتمنسترا Clytemnestra حسرةً وألمًا ،



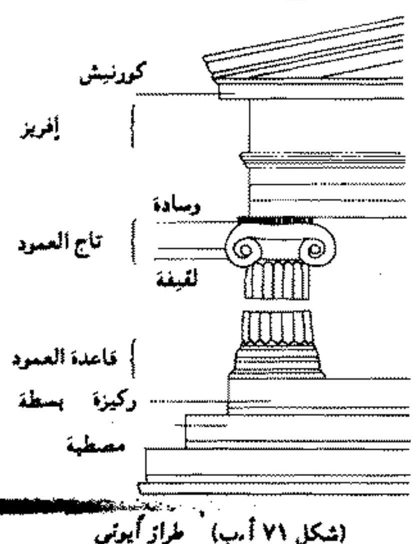
(شكل ٧٠)

Ionic order **طِرازُ العَمُودِ الأيونيّ**

ordre m. ionique (arch. & arts)

يتّسم العمودُ الأيونيُّ بوجهٍ عامٍّ بالرَّشاقةِ والنُّحول عن العمودِ الدوريّ Doric * ، ويقع أطولُ قطرٍ فيه عند نهايته من أسفل . ويستقرُّ فوقَ قاعدةٍ منحونةٍ base بدلًا من استقراره مباشرةً فَوْقَ الرَّكيزة stylobate *





(شكل ٧١ أ،ب) طراز أيوني

فانصرفت إليه الأغنامُ مجذوبةً بما تسمعُ ، كما شدَّ بها أرغس محاولًا التأثيرَ عليه حتّى يخلدَ إلى النومِ ويغمضَ عيونَه كلَّها . وغالبَ أرغُس النومَ ما استطاع ، يُغْمِضُ بَعْضَ عيونه ويفتح بعضها ، وأخذ يسائل نفسه عن ذلك المزمارِ كيف ابتُدِع . وحينَ شَرَع هيرمس ينهيأ لسَرْدِ قصتِه وجده قد غفا ، ثم استغرق في النومِ حين مسَّه بصولجانِه السِّحريّ ، فاستلّ سيفَه المقوس وأطاح برأسِه وأظلم نورَ عيونِه المئة . ولكن هيرا جمعت بعدُ تلك العيونَ المئة ورصَّعت بها ريشَ الطاووس طائرها الأثير كما رصّعت ذيلَه بجُملةٍ من الأحجارِ البراقة . وتصدّت هيرا لغريمتِها وهي أشد ماتكونُ غضبًا فوكلت بها إحدى رباتِ الانتقام ، وزوّدت البقرةَ بمنخاسٍ خفيّ في صدرِها بدفعها إلى الفرارِ دائمًا مصطحبة ذُعرَها أنّى حلّت . على أن زيوس توسَّل إلى زوجتِه أن تترفّق بها وألا تخشى بعد هذا اليوم منها بَأْسًا فأعادت إيو إلى صورتها الأولى ، فوضعت ابنَها إيبافوس Epaphus الذي كان منْ سلالته أيْغيبتُوس Aegyptus أبــو المصريِّين .

(صورة ٣٦٠)

Ionic frieze **الإفريزُ الأيونيُّ**

frise f. ionique (arch.)

هو الإفريزُ المتصلُ الذي يُتيحه الطرازُ الأيونيُّ فوق العتب architrave * ولا مِرَاءَ في أنّ الفنانَ اليونانيَّ كان يتمتّعُ بحريَّةٍ أوسعَ في تناوله لهذا الإفريز ، إذ لم تَعُدِ الصُّعوبةُ التي تصادفه هي شغلَ مساحةٍ ضيقة لا يتجاوز حُدودَ إطارِها مثلما هي الحالُ في حشوةِ المنْحوتات metope * في الإفريز الدوريّ Doric frieze * بَلْ على العكس بات تسجيلَ حدثٍ مُتَّصلٍ على امتدادِ أحدِ جوانب المبنى دون أن تَنْقطِعَ وَحْدةُ الشَّريط المعماريّ الطبيعيَّة أو تتفكك بتوقُّفٍ مباغتٍ . وكان على الفنان المحافظةُ على تدفُّق الحركةِ مع تحاشي الرتابة . ولا رَيْبَ أن اختيارَ الفنانِ تصويرَ المواكبِ وصفوفِ الجُندِ ومشاهِدِ الصَّيْد وسباقِ المَرْكَبات والمَعاركِ والمآدبِ كان اختيارًا موفَّقًا لموضوعاتِ الإفريز الأيونيّ ، [illegible] مع التنويع المطلوب .

الشمس جدرانه المكسوةُ بالميناء الأزرق . ولم يبقَ شيءٌ يُذكَر من هذا المعبد الذي أقيم للخلودِ غير مادوَّنه هيرودوت وعلى ماسُجِّلَ من معلوماتٍ دقيقة في لوحةٍ بالخطِّ المسماريّ في وصفِ طريق « الموكب المقـدس » Processional way (إيبور شابو أي الطريق الذي لا يعبرُه الأعداء) الذي كانت تقطعه المواكبُ المتجهةُ إلى المعبدِ بعد أن تنفذَ عَبْرَ قوسِ النصر المسمَّى بوابة عشتار ، وكانت جماهيرُ الناسِ تتجمَّعُ خارجَ المدينةِ على طريقٍ تحفُّ به أسودٌ في وِضعة الآخذةِ في السير منقوشة نقشًا بارزًا فوق لوحاتٍ من الآجرِّ المزجج .

وكانت بوابةُ عشتار مدعَّمةً بأعمدةٍ مبنية من الآجر وازدانت بنقوشِ الحيوانات الرامزة للإلهين مردوك وأداد Adad ، وهي التنين والثيران التي يعلو بعضُها بعضًا موزَّعةً على صفوف فوق خلفية زَرْقاءَ تعلوها طبقةٌ لازوردية خفيفة تبرز الحيواناتِ ذاتَ اللونِ الفاتح . وبدت التنانينُ في لونٍ فاتحٍ وإن صُبغت قرونُها وأعرافُها وألسنتُها المشقوقةُ ومخالبها باللون الأصفر . وكانت الثيران العسلية اللونِ خضراءَ القرونِ والحوافر ، وقد رُسِمَ حَوْلَ ظهورِها وذيلها خطٌّ أزرقُ . وكانت الأسودُ بيضاءَ مظلَّلةً بالأصفر عند الأنياب والمخالب وطرف الذيل . وكان التوافقُ تامًّا بين العمارةِ والزخارفِ التي تتشكَّلُ من هذا العددِ الهائل من الحيوانات التي تبلغُ ٥٧٥ تنينًا و ١٢٠ أسدًا . وكان الإفريزُ السفليُّ محلًّى بزهرةِ اللُّوْلُوْ التي يقابلها في الطُّنُف العلوي صفٌّ من نفس الزهور في أحجامٍ أكبر ، ويتوِّج المبنى كلَّه شرَافات مسنَّنة . وقد أعاد متحف برلين الشرقية بناءَ البوابة ليتيحَ لروّادِه مشاهدة إحْدى روائعِ الفنِّ المعماريِّ القديم دون الانتقال إلى بابل نفسِها .

(صورة ٣٥٩)

إيزيس (أسْطُورة) **Isis**

Isis (myth.)

إيزيس في العقيدة المصرية القديمة هي أختُ أوزيريس ، وزوجتُه وحاميتُه من أعدائه الذين احتالوا عليه وأدخلوه في صندوقٍ وأغلقوه عليه وتركوه فيه حتى مات . وكان أخوه سيث هو خَصْمَه اللّدود . ونشير

إلى ماكانت تعانيه النفوسُ من ضيق بما انتهت إليه مِصْرُ إثْر سقوطِ الدّولةِ القديمة ، وتفيض بالأمل في مستقبل قريب سعيد تعود فيه البلادُ إلى سيرتِها الأولى فيحكمها حاكمٌ عادل مثل ذاك الذي حكمها من قبل باسم إله الشّمس رع .

ثم تأخذ الوثيقةُ في تعداد مَناقبِ الحاكمِ المنشود فتقول :

« هو من يرى الناس أجمع ولا يحمل في نفسِه شرًّا لأحد ، وحين تندُّ عنه قُطعانُه وتتفرَّقُ يقضي يومَه في جَمْعِ أشتاتِها وضمِّها بعضِها إلى بعض » . وهكذا كان ينشدُ حُكْمًا يكونُ الحاكمُ فيه بَيْنَ رعيّته كالرَّاعي بَيْنَ قُطعانِه يحميها ويوفِّرُ لها الغذاء .

بَوّابةُ عِشْتار **Ishtar gate**

porte f. d'Ishtar (arts)

تميّزت الأسرةُ البابليةُ الحديثـة Neo * Babylonian period بالتمسك بتقاليدِ الماضي والجنوحِ إلى سيادةِ العظمة المتجسِّدة في بهاء بابل العاصمة . غير أن الزمنَ لم يترك للبابليين الجُدُد فرصةَ مواصلةِ رِسَالتهم ، فلم يزد عددُ ملوكِ الأسرة الجديدة على ستة فقط كان أهمُّهم جميعًا نابو بلاصر ونبوخذ نصَّر ، ولم تحكمْ هذه الأسرةُ سوى ٨٨ عامًا ، وهي مدةٌ قصيرة لا تكفي لإصلاح أعمالِ التخريبِ الجنونية التي ارتكبها الملك سنحاريب الأشوري أثناء غزوه لبابل عام ٦٨٩ ق.م حين أمر بتغيير مجرى الفرات حتى تتدفّق مياهُه داخلَ المدينةِ فتقوّض جدرانها . ومع ذلك فقد تمكّن هؤلاء الملوكُ من إعادةِ بناءِ المدينةِ وتركوا شواهدَ كثيرةً على الجهودِ المثمرةِ التي بذلوها . وشيّد البابليون الجددُ حولَ مدينتِهم سورين يحدّان منطقةً يأوي إليها الفارُّون من المناطقِ المجاورة ساعةَ الخطرِ ينصبون بها خيامَهم مستظلين بحمايةِ المدينة الكبيرة التي يضمُّها السُّورُ الدّاخليُّ . وكانت المدينةُ نفسُها مشيّدةً على ضِفّتي النهر وغدت تحفةً تأسرُ الزائرين لا بأسطحِها البيضاء وجدرانِها العالية وأبراجِها العديدة فحسب بل وبزقوراتها ذاتِ الطوابقِ السَّبعةِ * ziggurat التي تشقُّ عنانَ السَّماء مشرفةً على المدينةِ من علٍ ، ويرتفعُ معبدُ مردوك الذي يعلو الزقورة تسعين مترًا فوق سطحِ المدينةِ تتوهّجُ في ضوءِ

ويثورُ الأب غضبًا على الآلهة ، وتجزع الفتاةُ ويَمْلأُها الرّوعُ والخوفُ وما أسلفت من ذَنْبٍ تجازَى عليه .

ويتحرَّق قلب أخيل أسًى ، فكم كان يودُّ أن يُنقذَ تلك الضَّحيةَ الفاتنة . وكان منطقُ الجنود غيرَ منطق أخيل فهم لا يستهويهم الجمالُ ولكن تستغويهم الدِّماءُ ، وما كان يعنيهم في قليلٍ أو كثيرٍ أن يُضحَّى بإفيجينيا ما دامت تلك إرادةَ الإلهة ، وما دام ذلك شرطَها لإطلاقِ السفن من عقالِها . من أجلِ هذا هبّوا بأخيل ساخرين يقذفونه بالحجارةِ حتى لا يحـول بين إفيجينيا وبين أن تمضيَ إرادةُ أرتميس . وتخطو إفيجينيا إلى المذبح مُسْلِمةً رقبتَها لسكين الكاهن ، وفجأةً يرى هذا الجمعُ الحاشدُ مكانَ إفيجينيا ظبيًا ذبيحًا ، فيعرفونَ أن الإلهةَ قد فَدَت إفيجينيا بذلك الذّبيح وأنها قد رفعتها إلى قمّةِ الأوليمب لتكون كاهنةً من كاهناتِ معبدِها العظيم ، وتمضي السفنُ تَشُقُّ طريقَها في البحرِ إلى طرواده .

إيبوور **Ipwer** *Ipouer* (cul.)

حكيمٌ مصريّ كان ينشد الحُكمَ العادلَ وكاد أن يحتلَّ بين قومِه مكانَ النّبيِّين خلال عصر الاضمحلال (الأسرة السّابعة أو الثامنة) وقد عُثِر له على مَقالٍ تمثيليٍّ زاخرٍ بالنقد والتوجيه كان يَرْمي فيه إلى خلق مجتمع حيٍّ ناهض ، ويُعْرَف هذا المقالُ باسم « تَحْذيرات إيبوور » فنراه فيه يَسوقُ الاتهامَ تِلْوَ الاتهام في أسلوبِ الغاضبِ لما ساد من فساد ، ولما شاع من فوضى ، ولما تعطّل من قوانين ، ولما كَسَدَ من تِجارة ، ولما نشب بين الناسِ من فتنٍ والعدوُّ على الأبواب .

ويَختِم إيبوور مقالَهُ بكلماتٍ فيها النُّصحُ والتَّحْذيرُ للملك الذي جلس يستمعُ إليه ومن حوله حاشيتُه . ونرى الملكَ الذي لم يُذْكَر اسمُه يجيب ، ثم نرى إيبوور يعقب عليه بكلماتٍ قليلةٍ فنقرأ له :

« لقد انقلبت أحوالُ البلاد رَأْسًا على عَقِب أشبهَ شيءٍ بعجلةِ صانعِ الفَخّار . وهكذا أصبحَ اللّصُّ ثريًّا ، والثَّريُّ منهوبةً ثروتُه .. ذهبَ السُّرورُ ولم نعد نُحِسُّ إلا الأنينَ والحَسَرات .. ألا لَيتَ العُقمَ يسودُ فلا يكون ثمةَ حَمْلٌ ولا ولادة » .

وثمةَ كلمةٌ ذاتُ بالٍ في تِلْك الوثيقةِ تشيرُ

كان لابد من أن يتّجه المسلمون في صلاتهم إلى قبلةٍ بعينها جاء بناءُ المساجدِ مرتبطًا كلَّ الارتباطِ بهذا التوجيه الديني ، فربط الفن المعماري في الإسلام بين المسجدِ والكعبة ، وتزاوج التعبيرُ المعماريُّ الأول الذي أحسّه ساكنُ البادية من صلته بالسماء من خلالِ صحن دارِه المكشوف مع التعبيرِ المعماريِّ الجديد المُسْتَوحى من صلةِ العابدِ بالأرض . ومع اطرادِ التَّحضُّرِ وهَجْرِ العربِ للبادية واستيطانهم المدن وانتشارِ الإسلام بين الأُممِ ذاتِ الحضارة والعمارة الحضرية كإيران والعراق نشأ فنٌّ دينيٌّ حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمعتكفات [الخانقاوات والتكايا] وغير ذلك من الأبنيةِ الدينية . ومع ذلك لم يستطع الفنُّ المعماري الإسلاميُّ مع ماجدَّ عليه أن يَخلُصَ من التأثُّراتِ الأولى ببيئتهِ الصَّحْراوية ، فجاء فنًّا يجمعُ بين جديدِهِ الذي أفاده من المدن المتحضّرة وبين قديمِهِ الذي عَلِقَ به من آثارِ البيئةِ الصحراوية . وقد ارتكز هذا الفنُّ في أوّلِ نشأتِه على العناصرِ المعمارية والزخرفية التي تتفق ورُوحانيَّته فخرجت منجزاتُه تكادُ تُشبهُ بعضها بعضًا في سائرِ البلاد الإسلامية مع شيءٍ من التباين اليسيرِ الذي تحمله كلُّ بيئةٍ وتختصُّ به وتمليه مواهبُ أهلِها الموروثة إنشاءً وعمارة وزخرفةً وتقاليد .

ومن هنا كان الاختلاف الهيِّنُ الذي يميّز عِمارةَ الجوامعِ في إيرانَ بطغيانِ الناحيةِ المعماريّةِ الزخرفيَّةِ [مسجد شاه بأصفهان] ، على حين تَغلبُ الناحيةُ المعمارية الهندسيَّة في مصرَ [جامع السُّلطان حسن] الذي ينبعُ الشكلُ التعبيريُّ فيه من التكوين الإنشائيِّ المعماريّ حيث ينبضُ الإحساسُ الدينيُّ من واقعِ تصميمِ الفراغ وليس من مجردِ صقلِ السُّطحِ وزخرفته .

وفي العراق تأثرت « ملوية » سامراء [المئذنة] بأبراجِ الزقورات ziggurat * السومرية والبابلية القديمة ، بينما تأثرت العمارةُ الدينيةُ في تركيا بالعمارة البيزنطيّة حيث فرضَ المُناخُ أن يكون بيتُ الصلاة مسقوفًا ، وإذ كانت الجماهيرُ التي تؤم المسجدَ للصلاة غفيرةً تتطلبُ مسطّحًا فسيحًا فقد ابتكر المعماريون الأتراكُ طريقةَ التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على

أبيه . وكانت معركة حامية بين سيث وحورس فقد فيها حورس عَيْنَهُ وكان النَّصْرُ لحورس ، وردَّ الإلهُ تحوتي لحورس عينَه بعد أن تَفلَ عليها .

ولقد شاع هذا اللّونُ من التَّطبيبِ بين الشعب ، بل لقد امتدَّ إلى آسيا . وركب حورس البحرَ بحثًا عن أبيه المقتول ليقدِّم له عينَه التي بذلها في سبيله ، حتى أصبح الجودُ بالعين مَضْرِبَ المثلِ في التَّضحية الغالية . ومن أجلِ هذا نرى في المتاحف أعدادًا لاتُحصى من الأعينِ الزُّرْقِ أو الخُضْرِ المصنوعةِ من القاشاني أو الأحجارِ النفيسة .

وما كفَّ سيث بعد هزيمتِهِ عن الكيدِ لحورس ، فلقد احتكم إلى محكمةِ الآلهةِ في عين شمس ، واتّهم أوزيريس بتهمٍ باطلةٍ وحكمت المحكمةُ لأوزيريس وأعادته إلى عَرْشِهِ الذي كادَ أن يغلبَه عليه سيث . وما خرج أوزيريس بعد انتصافِه من سيث إلى عالمِ الأحياء بل ظلَّ في عالمِه السُّفليّ واستقرَّ بالقصرِ الملكيّ في مَنف ، ونصَّب ابنَه حورس مَلِكًا على الوجهين القبلي والبحري ، وأصبح خليفتَه في دنيا الأحياء ، وبقي اسْمُ أوزيريس مقرونًا بالمحبَّة وبحمايةِ الموتى .

(صورة ٣٥٤)

Iskander Munshi (arts) **إسْكَنْدَر مُنْشي**

مؤرِّخ فارسي عاصرَ حكمَ الشاه عباس الصفوي Shah * Abbas (١٥٨٦م — ١٦٢٨م) وعُنِيَ بسِيَرِ المصوِّرين على نَحْوٍ مُسْهب . وكان قد توقف بتأريخِه عند سنة ١٦١٦م ولكنه عاد فواصل عمله حتى وفاةِ الشاه عباس سنة ١٦٢٨م . وقد خصَّ النُّبلاءَ بأقسامٍ كاملةٍ في كتابه وكذلك عُلماء الدين والطبَّ والخطاطين والشُّعراء والمغنِّيينَ والعازفين ، ثم أفرد للمصوِّرين أربعَ صفحاتٍ أو خمسًا . ويعدُّ تأريخُ إسكندر منشي أوسعَ ماكُتِبَ عن المصورين قبل تدهورِ فنِّ التَّصويرِ الإسلاميّ .

Islamic architecture **العِمارةُ الإسْلاميّة**

architecture f. islamique (arch.)

يَعُدُّ الإسلامُ كلَّ بقعةٍ من الأرضِ طاهرةً يجوز للمؤمن أن يؤدِّي عليها مافرضه اللهُ من صلاة ؛ لذا جاءت المساجدُ أولَ ماجاءت في الإسلام صحونًا متّسعةً تُسوَّرُ بجدران ، وإذ

« نصوصُ الأهرام » إلى أن أوزيريس مات مقتولًا على حين تقولُ « مسرحيةُ منف » التي هي من أقدمِ المصادرِ إنه مات غرقًا في مياه الفيضان . وحين علمت إيزيس بغرقه أخذت تهيمُ على وجهها بحثًا عن جثّته حتى كاد الحزنُ يَقْتُلُها .

ويذهب بلوتارخوس إلى أن إيزيس ظلت تبحثُ عن أخيها وزوجها إلى أن انتهتْ إلى ببلوس « جبيل » قرب بيروت على الشاطئِ الفينيقي بآسيا حيثُ قذف بها الموجُ . وحين ارتدَّ الإلهُ حيًّا تقمَّص شجرةً خضراءَ ، ومن ثَمَّ غدت الشجرةُ الخضراءُ رمزًا للحياة بعد الموت ، وعيدُ الربيع الذي مازال العالمُ كله يحتفلُ به إلى اليوم يمُتُّ إلى هذا بسبب .

على أن نصوصَ الأهرام تشيرُ إلى أن جُثةَ أوزيريس قد وُجدتْ على شاطئِ « نديت » (قرب العرابة المدفونة) حيثُ ذبحه أخوه سيث . ولهذا كانت تُمثَّل فصولٌ من « آلامِ أوزيريس » على شاطئِ نديت . ذلك أن الأختين نفتيس وإيزيس أخذتا تبحثان معًا عن أخيهما أوزيريس ، وكلتاهما على شكلِ طائرٍ إحداهما إلى اليمين والأخرى إلى اليسار إلى أن انتهتا إلى جثته في نديت حيث صرَعه أخوه . ولقد بكتاه أمرَّ البكاء وأصبح حزنُهما عليه مضربَ الأمثالِ ، وتناقلته الأساطيرُ الأوزيريَّةُ الأوربيَّةُ بعد ذلك بنحو من ثلاثة آلاف سنة . ثم حنّطت الأختان جثةَ أخيهما حِرْصًا عليها من البلى ودفنتاها في الأرضِ حيث نبتت عليها شجرةُ جميزة أظلّت الإلهَ الطيِّب ، وبقيت تلك الشجرةُ رمزًا لحياة أوزيريس التي لا يَعْتورُها الفناءُ وعُبِدتْ فيما بعدُ كإحدى الإلهات .

وما انتهت حياةُ أوزيريس عند هذا ، بل بُعثت من جديدٍ في قِصَّةٍ أخرى تمثَّلت في النِّزاعِ الشمسيِّ الذي وقع بين حورس وسيث . ويقال إن حيويةَ أوزيريس لم تنضبْ لأنَّ إيزيس احتضنت جثته في عنف فردّت إليها قوّتَها . وقد استطاع أوزيريس أن ينجبَ منها وريثًا له أخذت هي في تنشئته وتربيته حتى إذا ما شبَّ قدَّمتْهُ إلهًا أمامَ القاعةِ المهيبةِ في عين شمس . وأخذ سيث يكيدُ له ويتربَّص به ، فكان وهو صبيٌّ يختفي من سيث في صُنْدوقٍ صنعه لذلك لكنه حين كبر وقوي أعلن الحرب على سيث وأخذ يطالب بثأرِ

الأكثرِ من كتابِ الإلهيات المعزو إلى أرسطو وفلسفةِ الأفلاطونيةَ الحديثةِ ومُثُل أفلاطون . ومع القرنِ السابع الهجري كانت رؤيةٌ أخرى للمذاهب التصوفية وكانت ثمّةَ مدارسُ منها « الوُجوديَّة » . وكان لهؤلاء رأيٌ يردُّونه إلى نصوصٍ من القرآنِ الكريم ، كما كان لهم تأويلٌ لآراءِ الأشاعرةِ ، فكانوا يقولون إنَّ كلَّ نزعةٍ رُوحيةٍ مَرَدُّها إلى الذات العليا دون واسطةٍ ، وإنَّ كلَّ مُريدٍ مرهونٌ بما يبذُلُ من مجاهدةِ للنفس . وكان إلى محيي الدين بن عربي بعدُ صياغةُ التصريحِ بوَحْدةِ الوجود ، فكان أولَ من صرَّح بها .

وتتلخص فكرةُ التصوف في خصائصَ ثلاثٍ : هي الإسنادُ الذي يزعمونَ أنه يصِلُ أنسابَ شيوخِهم بالنسبِ النبويِّ الشريف ، والثانيةَ هي الأبدالُ ويَعْنون به أن الوجودَ لايخلو من أولياءَ وكلما ذهب واحدٌ جاء في إثره غيرُه ، والثالثةُ هي الرُّخصة ، فهم يرخِّصون لأنفسهم ما لايرخِّصونه لغيرهم من تحليلِ بعضِ المحظورات .

ويرقَى المُريدُ بمجاهدتِه مراقيَ يُطْلِقُ عليها المتصوفةُ المقاماتِ أو المنازلَ أو الأحوالَ ، وهو ما ذهب إليه الإمام الغزاليُّ في كتابه « الإحياء » حيث جعل الإيمانَ والمعرفةَ مراحلَ ثلاثًا : إيمانُ العامة وهو ما كان عن تقليدٍ محض ، والثاني إيمانُ « المتكلِّمة » [أهل الرأي] وهو إيمانٌ يُمليه الاستدلالُ وهو أقربُ ما يكون إلى إيمانِ العامة ، والثالثُ إيمانُ العارفين وهو إيمانٌ يُمليه اليقينُ .

وقد امتدَّت القُرونُ على تَعاقُبها بجملةٍ كثيرةٍ من المتصوِّفة جمعتهم كتبٌ خاصَّة . وذهب بعضُ المستشرقين مثل تولك Thoulk ودوزي Dozy إلى القَولِ بأن التصوّفَ الإسلاميَّ من أصلٍ فارسيّ ، ذلك أن عددًا كبيرًا من المجوس ظلوا على مجوسيّتِهم في شمال إيران بعد الفتحِ الإسلاميّ ، وأن كثيرًا من كبار الصوفيةِ ظهروا في الشمال من إقليمِ خراسان ، وأن بعضَ مؤسّسي فرقِ الصوفيةِ الأوائل كانوا من أصل مجوسي . وهناك مستشرقون يرون أن التصوّفَ من مصدرٍ مسيحيّ ، فيذهبُ ڤون كريمر Von Kremer إلى أن الزهدَ الإسلاميَّ نشأ بتأثير من الرهبنة المسيحية ، كما يردّ نيكلسون Nicholson ثوب الصوف — الذي اشتق منه اسم الصُّوفي — إلى أصولِ غايةُ المتصوِّفةِ هي السَّعْي إلى صَفاءِ الرُّوح لتسموَ إلى مَعرفةِ الذَّاتَ العليا وما تتَّصِفُ به من وَحْدانية وجلالٍ وقدرة . والطَّريقُ إلى هذه المَعرفةِ يجيءُ إما عن طريق الاستدلالِ والاستبصار ، وهو سبيلُ العلماءِ ، وإما عن طريقِ الفيضِ الإلهيِّ وهو مايسمى بالعلم اللَّدُنيّ .

ولهذا لم يعدّ المتصوفةُ أنفسَهم بتحصيل العلم وتتبُّع الحُجَجِ والأدلَّة ، بل ذهبوا إلى أن بلوغَ تلك الدرجةِ يكونُ بمجاهدةَ النفس وقطعِ الصلةَ بين النفسِ والوجود ومتاعِ الدنيا وملاذها . فسبيلُ المتصوِّف إلى بلوغِ الغاية المنشودة يكمن في تطهيرِ النَّفسِ من أدْرانها وتطلُّعها « للتجلّي الإلهي » . وللمتصوفةِ استدلالاتٌ من الصعب تعرُّفُ كنهِها أو أصولها . ومما لاشكَّ فيه أن التصوُّفَ نشأ إسلاميًّا أوّلَ ما نشأ ، ولكنه كان شأنه شأن أيةِ نَزْعةٍ من النَّزعات الرُّوحيَّةَ في مختلفِ العقائد ، فهي تنشأ أصيلةً أولَ ما تنشأُ ثم لا تلبث أن تعتورها أمورٌ دخيلةٌ إذا ماقُدِّر لها أن تحتكَّ بغيرها من النِّحَلِ والمذاهب ، وهذا ما نلحظه في التصوُّف الإسلاميِّ بين مراحله الأولى ومراحِله اللاحقةَ . فما كان في مراحِلهِ الأولى يضُمُّ تلكَ المصطلحاتِ والاستدلالاتِ التي شاعت فيه فيما بعدُ حين تَمَّ للعربِ الاتِّصالُ بشعوبٍ أخرى ذاتِ معتقداتٍ دينية كانت لها هي الأخرى ألوانٌ من النَّزعاتِ الصوفيةِ كرهبانيةِ نصارى الشَّام وفيدا الهنود وزردشتيةَ الفرس ونظريةَ « الفيض الإلهي » في الأفلاطونيةَ الحديثة Neoplatonism * . فأخذ العربُ ما راقَ لهم من تلكَ النَّزعاتِ التي لا تتعارضُ مع معتقداتِهم الإسلاميةَ ، فإذا التصوُّفُ الإسلاميُّ يستحيلُ من تعبُّدٍ بَحْتٍ إلى تعبُّدٍ مَصْحوبٍ بالرَّأي نشأت عنه الفلسفةُ الباطنيَّةُ ، ثم ارتقت إلى أن كانت فلسفةً روحيَّةً أخذت تسمو إلى استِكْناهِ الذاتِ الإلهية غدت في تأويلهم المنبع الأولَ الذي يفيضُ على الوجودِ أجمع .

وللمتصوِّفةِ ألفاظٌ اصطلاحيةٌ يُسمُّون بها مراحلَ التصوُّفِ مالبثت بعد أن أفاد العالمُ الإسلاميُّ من الفلسفةَ اليونانيةَ منذ القرنِ الرابع الهجريّ أن شمِلت مصطلحاتٍ لما وراءَ الطبيعة دخلت إلى اللغةِ العربية كانت أدقَّ تعبيرًا وأصدق دلالةً ، وكانت مستقاةً في ما واجههم من مشكلات . وأخذ المسجدُ الأمويُّ في الشام بعضَ لمساتِ التشكيل الرُّومانيِّ المسيحيّ ، كما شاع الطِّرازُ الهندوكي في العمارة الهنديَّةِ الإسلاميَّة ، وهو الطِّرازُ المتميِّز بالزَّخارفِ المستوحاة من نباتاتِ البيئةِ الهندية في نحتِ الأحجار [مئذنة قطب منار] . على حينِ تشترك العمارةُ في بلادِ المغرب والأنْدَلُس في الكثير من صفات تشكيلِ الفراغِ وتصميمِ الأعمدةِ والعقود المتراكبة وزخارف الجص [مسجد قرطبه] .

وعلى الرَّغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعضِ التفاصيل أو في العناصرِ المعمارية الإنشائية كمُنْحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزَّخارف إلَّا أنها تشتركُ جميعُها في وَحْدةِ الرُّوح الإسلامية الكامنة وراءَ التصميماتِ المعماريةِ والتشكيلاتِ الزخرفيَّةَ التي أصبحت تقليدًا معماريًّا يحفظه البنَّاءون عن ظهر قلب .

(صورة ٣٦٩)

التَّصَوُّف الإسْلاميّ Islamic mysticism

mysticisme m. islamique (rel.)

كان شُغْلُ المسلمين في عهدِهم الأول بالإسلام هو التَّبتُّل والتَّوجُّه إلى الله بالعبادات ، واقتدى المسلمون الأوَلون بأفعالِ الرَّسول عليه الصلاة والسلام في تعبُّده وتهجُّده . ولم تكن لهم صفةٌ تفضُلُ بعضهم على بعضٍ غيرُ صحبتِهم مع الرسول الذي شُرِّفوا بصحبته فسُمُّوا « الصحابة » ، وأما من جاءَ بعدهم فسُمُّوا « التابعين » . وحين اتسعت رقعة الإسلام وشُغِلَ المسلمون عامّةً بأمورِ الدنيا كان من ينقطعُ إلى العبادةِ منهم يلقَّبُ بالزّاهد والعابد . وتشعَّبت الآراءُ في فهمِ القرآنِ والسُّنَّةِ فنشأت الفرقُ الإسلاميةُ . وكان من تمسُّك هذه الفرق بالسُّنَّة أن قيلَ لهم « أهلَ السُّنّة » ، وكان منهم من فرغَ للعبادةِ على نحْوِ ما كان عليه الأقدمون فلقِّبوا بالمتصوِّفة أو الصُّوفية ، وكان أوّلُ ماشاع هذا مع أوائلِ القرنِ الثالث الهجري . وترجعُ كلمةُ التَّصوف في اشتقاقِها إلى لبسِ الصوف ، وهذا أرجحُ ما قيلَ عن اشتقاقِها . وكان لهؤلاء علمُهم الخاصُّ وهو علمُ الباطنِ ، إذ كان ثمَّةَ علمٌ آخرُ هو علمُ الظَّاهرِ الخاص بالعبادات والمعاملاتِ أو علم الفقه . وكانت

سيدات وراقصات وعازفات وقيان . وربما تأثر الفنُّ الأمويُّ أيضا بما كان متّبعًا بالفنّ الساسانيّ Sassanian art * في استخدام الكوى كخلفيّة للرسوم أو التماثيل .

(الصورتان ٣٦٦ ، ٣٦٧)

التحوير الإسلاميّ **Islamic stylisation**

stylisation f. islamique **(arts)**

يمتلئ فنُّ التوريق المتشابك [الرقش] arabesque * بالتحوير الذي نشأ عنه ، إذ أساسه تشكيلُ الفنّان لما جمع من عناصر فنيّة بذوقه الفنّيّ تشكيلا تكيّفه روحُه . من هنا كانت المباعدةُ في الزخرفة الإسلامية بين روح المصوِّر وبين الأصلِ الذي ينقُل عنه . وهو حين يحاول أن يتنقّل عن الأصل يأخذ في تجزئة عناصره ثم يضمّ بعضَ تلك العناصر إلى بعضٍ على صورةٍ مكرّرة ، فإذا بين يديه شكلٌ زخرفيٌّ مكرّر الوحدات يسوده حسٌّ موسيقيٌّ رهيف . (انظر arabesque)

الراقص الإتروسكيّ **ister (drama)**

(فيما بين القرنين ٦ و٤ ق.م)

هي لفظة حوّرها الرومان إلى هيستريو اللاتينيّة histrio بمعنى الممثل .

إيوانٌ ، طاقةٌ **iwan**

iwan m. **(arch.)**

حُجرةٌ مسقوفةٌ بقبوٍ ، تُفتح بعقدٍ على صحنٍ مكشوفٍ أو سقيفة portico * أو دُرْقاعة dourqa'a * ، والإيوان مشتقّ من الأبادانا apadana * أي بهو الأعمدة الأخميني .

العواملِ التي ساعدت على نشأةِ التصوّف في الإسلام ، وكان لها تأثيرٌ في تكوينه وتطوّره ، وانتهى من بحثه إلى أنّ مصادرَ المصطلحاتِ الصوفيةِ الإسلامية أربعة هي : القرآن وهو أهمُّها ، والعلومُ العربيةُ الإسلامية كالحديث والفقه والنحو وغيرها ، ومصطلحاتُ المتكلمين الأوائل ، وأخيرًا اللغةُ العلميةُ التي تكوّنت في الشرق خلال القرون المسيحيّة الستّة الأولى من لغاتٍ أخرى كاليونانية والفارسية وغيرها وغدت لغةَ العلم والفلسفة .

Islamic sculpture (a special case)

sculpture f. islamique (un cas spécial)

النحتُ في عهود الإسلام الأولى **(arts)**

لم يكن نحتُ التماثيل شائعًا في الفنّ الإسلاميّ ، وأكثرُ ما رأيناه للفنانِ المسلم نقوشٌ بارزةٌ إلى جانب قلةٍ قليلة من تماثيل جصّيّة لا ترقى إلى مستوى التماثيل اليونانية والرومانية ، ونماذجُ صُنعت لتزيّن أواني معدنيةً أو حافاتِ نافورات مثل أسود نافورة قصر الحمراء بغرناطة بالأندلس التي كانت المياهُ تنساب من أفواهها . وأهمُّ المنحوتاتِ التي بقيت هي تلك التي وُجدت منذ العصر الأموي بقصر هشام في خربة المفجر بالأردن وتدلُّ صناعتُها على تأثّرها بالتقاليد البيزنطية السابقة على الإسلام في أرض الشام ، وهي شرائطُ زخرفيةٌ من الجص تتكون من رصائع متعدّدةٍ متصلةٍ بأخرى أصغرَ منها ، وداخلَ الرصائع الكبيرة نقوشٌ بارزةٌ لأشخاص . أما التماثيلُ فقريبةُ الشَّبه بالتماثيل السوريةِ التي ظهرت في العهودِ السابقة على الإسلام وكلُّها لفتياتٍ قصيراتٍ ممتلئاتٍ يمثلن نساءَ القصرِ من

مسيحيّة . ورأى آخرون أن التصوّف الإسلاميّ من أصلٍ هنديّ ، وهذا أمرٌ مُبالغٌ فيه فإن كان ثمةَ تشابهٌ بين مذهبٍ وآخر فلا يعني ذلك بالضرورة أن أحدَهما قد أخذ عن الآخر ، فضلًا عن أن الأثر الهنديَّ لم يظهر عند متصوفةِ الإسلام المتفلسفين إلا في القرنِ الرابعَ عشر ، وذلك بعد أن كان التصوّفُ الإسلاميُّ قد استقرت دعائمُه تمامًا في القرونِ الستّةِ السابقة . ومن بين المستشرقين من يذهبُ إلى أن التصوّف الإسلاميّ مَردودٌ إلى أصولٍ يونانيّة . وإذا كان للفلسفةِ اليونانيةِ عامّةً والأفلاطونية المحدثة خاصّةً أثرٌ على التصوّف الإسلاميّ فإن التصوّف كلَّه لايمكنُ ردُّه إلى هذا المصدر ، فلم يُقبِل الصوفيةُ الأوائلُ على فلسفةِ اليونان إلا في وقتٍ متأخر حينما عمدوا إلى مزجِ أذواقِهم القلبيّة بأنظارهم العقليّة منذ القرنِ الثالثَ عشرَ وما بعده .

وواقعُ الأمر أن الصوفيّين الإسلاميّين لم يكونوا مجرّدَ نَقَلةٍ عن الفرس أو الهنود أو المسيحيين أو اليونان أو غيرهم ، لأنّ التصوف متعلّقٌ أساسًا بالشعورِ والوجدان ، والنفسُ الإنسانيةُ واحدةٌ على الرغم من اختلافِ الشعوبِ والأجناس . وما تصلُ إليه نفسٌ ما بالمجاهدةِ والرياضاتِ الروحيّة قد تصلُ إليه أخرى دون أيّ اتصالٍ بينهما ، فوَحدةُ التجربةِ الصوفية قائمةٌ وإن اختلف تفسيرُها من صوفيٍّ إلى آخر وَفْق حضارةِ كلٍّ منهما .

على أن ماسينيون Massignon كان أشدَّ المستشرقين إنصافًا للتصوّفِ الإسلاميّ حين اتّخذ لإثباتِ نظريته في التصوف منهجًا علميًا دقيقًا ، هو بحثُ مصطلحاتِ الصوفية وإرجاعُها إلى مصادرِها الأولى ليكشفَ عن

J

Jainism **الجائينيّة**

Jaïnisme m. (rel.)

عقيدةٌ من العقائد التي نشأت بالهند واستقرّت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقّق للإنسان أسمى مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنّه كان أطهر ما يكون عند ولادته ، متحرّرًا من أغلال الحياة التي تقيّده دون أن يأبه بالمصير المحتوم .

وكلمة jain مشتقّة من كلمة jina السنسكريتيّة التي تعني المنتصر أو القاهر ، كما تعني التحرّر من أغلال الحياة التي يقع عليها حسّ الإنسان . ولا ترى الجاينيّة ضرورة في الاعتراف بكائن أوّل أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدّها علماء الأديان من العقائد التي تذهب إلى الإلحاد . والمعروف أنها نحلة انفصلت عن الفيدية ، أو هي طريق وسط بين العقيدتين البراهمانيّة والبوذيّة .

وتتمثّل روحها الفريدة التي تتميّز بها في إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنًا ، ومن أجل هذا كانت دون ريب عقيدة حبّ وتراحم . ومع أن الجاينيّة كانت تأخذ بالرأي القائل بتناسخ الأرواح أسوة بمبدإ اكارما إلّا أنّها كانت تؤمن بأنّ للإنسان روحًا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالًا خاصّة بالإنسان وحده بل هي تعمّ الحيوان والنبات أيضًا . وممّا كان يحرم على الجينيّ أن يعبث أو يقضي على كائن ما ، حيوانًا كان أم نباتًا أم جمادًا ، كما كان محرّمًا عليه أن يطعم لحمًا . وكان الرهبان منهم يشدّدون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حيّ عند التنفّس فيموت . وكانوا عندما يجوزون الطرق يأخذ كلّ واحد منهم مقشّة يقشّ بها الطريق ليزيل ما على الأرض أمام خطاه فلا يدوسون كائنًا حيًّا يموت ظلمًا ، وما نعلم أنه ثمّة ديانة أخرى في الوجود بلغت هذا المبلغ زهدًا وتقشّفًا . وعلى الرغم من قلّة هؤلاء الآخذين بهذه العقيدة في الهند فلا يزالون لهم نفوذهم وسلطانهم . واحترازًا من أن تمتدّ أيديهم بأذى إلى كائن ما ، حموا أنفسهم من أن يشتغلوا بالزراعة وآثروا أن يكونوا تجّارًا يأخذون ويعطون .

وتعزى الجاينيّة إلى مبدعها الأوّل « فاردامانا » Vardhamâna ويضفون عليه لقب مهافيره Mahavira أي البطل الأعظم وكان مولده سنة ٦٠٠ ق.م إذ كان معاصرًا لغوتاما|بوذا Buddha * ، وكان عصر يقظة فكريّة وروحيّة ونهضة دينيّة لا في الهند وحدها بل في كافّة أرجاء الشرق ، فظهر زردشت في فارس وكونفوشيوس في الصين ، ومضت العقائد الجديدة تزري بالقديمة حتّى أطلق عليها اسم العقائد الإلحاديّة التي تجاوزت السبعين عدًّا . وما إن بلغ مهافيرا الثامنة والعشرين من عمره حتّى اعتزل الناس متنسّكًا . وبعد أعوام من مجاهدة النفس تأمّلًا وتدبّرًا سمت نفسه إلى الشفافية « الاستنارة » ، وعندها أخذ يبشّر بالجاينيّة على مدى ثلاثين عامًا وما إن أطلّ القرن الثالث ق.م حتّى انشطرت الجاينيّة ملّتين كانتا تختلفان حول بعض التفاصيل الخاصّة بالرهبان ، وبدا هذا الانشقاق واضحًا مع نهاية القرن الأوّل ق.م ، فإذا منهم طائفة نزعوا إلى العري فسمّوا العراة ديغمبره Digambara ، والمقصود أنهم نزعوا عنهم ثياب الدنيا والتحفوا بالسماء ، ولهذا كان القديس منهم لا يصحّ له أن يمتلك شيئًا حتّى ثيابه ، كما كانوا يؤمنون بأنّ « الخلاص » خاصّ بالرجال دون النساء . أما الملّة الأخرى شفيتامبره Shvetâmbara أو الملتحفون بالثياب البيضاء فكانوا لا يتّفقون معهم في هذا كلّه .

jamb figures (column figures) *colonne f. statuaire* (arch.) **منحوتات العضادة**

هي منحوتاتٌ للشخوص في وضعة رأسيّة على كلّ من عضادتي المدخل المهيب portal * لكنائس العصور الوسطى ، وتسمّى أيضًا « الأعمدة الشخوص » column figure . (شكل ١٠)

Janáček, Leoš (mus.) **ياناتشيك ، ليوش (١٨٥٤ ـــ ١٩٢٨)**

مؤلّف موسيقى تشيكي ساهم بمبتكراته الأسلوبية في صبغ التراث الموسيقيّ العالميّ بلون تشيكوسلوفاكيا القوميّ خلال القرن العشرين . وتتألّف الميلوديّة الأصليّة في كلّ عمل من أعماله من وحدتين لحنيتين motifs تقدّم إحداهما الجزء الأعظم من المصاحبة للميلوديّة فوق اشتراكها في تكوين الميلوديّة ، غير أنه لا يجري أيّة تنمية إيقاعيّة لهاتين الخليّتين برغم ممارسته لتجارب موسيقى القرن ١٩ ، كما أنه لا يشتقّ جملًا موسيقيّة تقوم على أساسيهما ـــ مثلما كان يفعل باخ ـــ بل يكرّر الوحدات اللحنيّة كما هي ثمّ يعدّل صورتها من خلال تجديدات هارمونيّة ، ثمّ

يكرّرُها مرّاتٍ أُخرى تَبدو فيها المُبالغةُ حتّى تَعْتادَ الأُذُنُ الإنصاتَ إليها . ولَعلّ ياناتشيك هو الوحيدُ بَيْنَ مؤلّفي القَرْنِ العشرين الّذي ابْتكرَ أنماطًا حرّةً في بناءِ القوالبِ الموسيقيّةِ مُختلفةً عن تلك الّتي مارسها سابقوهُ ومُعاصروهُ ولاحقوهُ ، ولهذا جاءت نماذجُه متنوّعةً مُنطلقةً مُتحرّرةً في بنائها من قواعد البناءِ الكلاسيكيّ أو الأكاديميّ . وحتّى في أعمالِه الدّينيّة جاءَ القُدّاس الّذي كتبهُ بعُنوان « القُدّاس الغلاغولي » Glagolitic mass مُتحرّرًا من الألحانِ الشّعائريّةِ المسيحيّةِ وأكثر مَيْلًا في طابعهِ إلى الموسيقى الدُّنيويّة كما ينبعثُ منها الطّابعُ المَحلّيّ ، فهي لَيْسَتْ موسيقى تشيكوسلوفاكية فَحَسْبُ وإنّما تنبئ بوُضوحٍ إلى طابَعِ موسيقى الفولكلورِ بمُقاطعةِ مورافيا التّشيكيّة حَيْثُ وُلدَ وعاشَ حَياتَهُ الطّويلةَ بها . وقد استعملَ ياناتشيك بَدلًا من النّصوصِ اللّاتينيّةِ للقُدّاس نُصوصًا من عدّةِ لَهَجاتٍ كرواتيّةٍ وَغلاغوليّة ، ولم يكن مَوضوعُ القُدّاس دينيًّا وإنّما من صَميمِ فَلسفةِ الأخلاقِ إذْ يدورُ حَوْلَ تَقديسِ المَحبّةِ والإخاءِ بَيْنَ الشُّعوبِ السّلافيّة .

وقَدْ أخضعَ كُلَّ شيءٍ في أوبراته للعُنصُرِ الدّراميّ وَزخرتْ أوبراتُهُ بأجزاءٍ موسيقيّةٍ مُتباينةِ الطّابع ، وذلك للتّعارُضِ بَيْنَ المواقفِ الدّراميّة بَلْ وَبَيْنَ الأُسلوبِ الدّراميّ والنّموذجِ الدّراميّ في بَعْضِ الأحيانِ . ومن بَيْنِ أعمالهِ الأوبراليّة قَدَّمَ « كاتيا كابانوفا » Katya Kabanová ، و « الثّعلبة الصّغيرة الماكرة » و « بَيْت المَوْتى » الّتي تَقُومُ على قِصّةِ دوستويفسكي الشّهيرة .

وقد تَناولَ ياناتشيك الكِتابةَ للآلات الموسيقيّةِ بطَريقةٍ جَزْلَةٍ بعيدةٍ عن الانْفِعال ، وَكتبَ للبيانو بطَريقةٍ فَريدةٍ تُخالفُ نَهجَ من سَبقوهُ وَمن جاءُوا بَعْدَه ، فهو يَميلُ للطّبقاتِ الصّوتيّةِ الحادّةِ في البيانو ، كما يَميلُ لآلاتِ النّفخِ في كتابتِهِ الأوركستراليّة حَتّى إنه جَمَعَها في تآلفاتٍ هارمونيّةٍ خَلّابةٍ وَفي خُطوطٍ كونتربنطيّةٍ رائعةٍ .

January *janvier m.* (cul.) **يناير**

مُشتقٌّ من جانوس Janus * الإلهِ الرّوماني ذي الوَجْهَيْنِ اللّذين يَتّجهُ بأحدِهما صَوْبَ السنة المُنصرمة وَيتطلعُ بالثّاني إلى العام التّالي . وقد اتّخذهُ نوما Noma في إصلاحاته الّتي أدخلها على التّقويمِ الرّومانيّ الشّهْرَ الأوّلَ من شُهورِ السّنةِ بَعْدَ أن كان الشّهْرَ الحادي عَشَرَ Januarius . (انظر Janus)

Janus *Janus* **يانوس**

(Lat. : **bifrons**) (**ذُو الجَبْهَتَيْن**)

أحد آلهة إيطاليا القُدماء وحارسُ الأبوابِ والنّوافذِ وربُّ البدْءِ ، مثلُ الشّهرِ الذي تَبدأ به السّنةُ وهو يناير المُشتقّ من اسمه Januarius ، وكذا بَدْءِ الشهر وبدْءِ السّاعة وبَدْءِ الخَلْق . ويَروي فَرجيل أنه كان ملكَ لاتيوم الذي شيّد قلعة جانيكولي فَوْقَ التّلّ المعروف باسمه في روما . ويُمثَّلُ دائمًا ذا وَجهَيْن ، كان أحدُهما أوّلا ملتحيًا والآخر حليقًا رمْزًا للشمس والقمر ، ثم أصبح — فيما بعد — هذان الوَجْهانِ ملتحِيَيْن ، وفي يمينه مِفتاح . وحينَ سُكّتِ النّقود صوّرته بوجهَيْن مُستدبرَيْن . (انظر January)

Japanese art **الفَنُّ اليابانيّ**

l'art m. japonais (arts)

بوصول المبشّرين البوذيّين من الصّين إلى اليابان في مُنتصفِ القرن السادسِ الميلادي أقيمَ أوّلُ مَعْبدٍ بوذيّ ضخم في نارا Nara عاصمةِ اليابان . ورغم أن طِراز هذا المعبد بصَوامعه وأديرته وأسواره مُقْتبسٌ من المعابدِ الهنديّة إلّا أنه كان أرقَّ شكلًا فهو مشيّدٌ من أعْمدةٍ خشبيّةٍ مَمْشوقةٍ وَسُقوفٍ من أغصانِ شجرِ الصّنوْبر المَجْدولة ، انتشرت خِلالَه الألوانُ هنا وهناك ، من جُدرانٍ مَطْليّة باللّونِ الأحمرِ والأزرق والأخضر والذّهبيّ ، إلى راياتٍ حَريريّةٍ طويلة مرفرفة وأجراسٍ برونزيّة مجلجلة ، بينما زُيّنتِ الفَراميسُ اللّامعة والمَرصوصةُ إلى جوارِ الألواحِ المُصوَّرة والمنقوشةُ بأشكالِ الزّهور والكروم والسُّحبِ المتتابعة . وتُعَدُّ التّقاليدُ الفنّيّةُ اليابانيّةُ من أقدمِ وأعظم التّقاليد في العالَم ، فحتى في العَصْرِ الحجريّ الحديث neolithic كانت خزفيّاتُ جومون Jomon (٥٠٠٠ ق.م) تكشف عن أصالةٍ ومَقْدرةٍ فائقة . ومع أن الفنَّ اليابانيّ قد تأثّر بفُنونِ الصّين وكوريا إلا أنه يكشف أيضًا عن خصائصَ قوميّةٍ بَحْتة . ويتجلّى التّيارُ القوميّ بصفةٍ خاصّةٍ في المعابدِ الشّنتويّة Shinto * والعِمارةِ المنزليّة وكذا في بَعْضِ مَدارسِ التّصوير مِثْل اليامَاتو — إيهْ Yamato-e [الأسلوب القوميّ * للتّصوير الياباني] والأوكيُو — إيسه Ukiyo-e * [تصاوير الحياةِ اليوميّة] ، هذا إلى بعضِ الصّناعاتِ الحِرَفيّة ، مع العلم بأنّ مُعْظَمَ الفنِّ البوذيّ بصفةٍ عامَّةٍ يَتّضحُ بالتّأثيرِ الصّينيّ الواضح .

أما الخاصّتان اليابانيّتا الطّابع فهما البساطةُ الشّديدةُ والجمالُ الرّهيفُ غيرُ الصّارخ ، على نحْوِ ما نرى في شَعيرةِ حفلِ تناول الشّاي الطقوسي tea ceremony * ، ثم الشّغفُ بالزّخرفةِ على نحوِ ما نرى في زَخارفِ السّواتِر البديعة وفي ألوان ثيابِ العَصْرِ الإقطاعيّ . وغالبًا ما تتجاوزُ هاتان الخاصّتان فتعبّران عن مَظْهرَيْنِ مختلِفَيْن للعقليّةِ اليابانيّة . ولعلّ أشدَّ الإنجازاتِ اليابانيّةِ تفردًا بخَصائصِه هو المنزلُ اليابانيُّ التّقليديّ الذي ينفردُ باستخدامِ الخاماتِ الطّبيعيّة على سَجيّتِها ودونَ صَقْلٍ أحيانًا ، وباشتمالِه على فَراغٍ يُتيحُ لها انفساحًا غَيْرَ مَحدودٍ عن طريقِ استخدام الجُدرانِ المتحرِّكة ، ثم بدقّةِ توظيفه لكلِّ عناصره الإنشائيّة . وعلى غِرارِ المنزلِ اليابانيّ تشمخُ الحديقةُ اليابانيّةُ هي الأخرى بوصفها نموذجًا رفيعًا في رَوْعةِ التّنسيق ، مثل حدائق معابد زن Zen * وحدائق بيوتِ الشّاي في القرنِ السّادسَ عَشَرَ ، فهي في شكلها الفنّيّ صاحبةُ قَصَبِ السّبقِ لا ينازعُها مُنازعٌ .

ويتميزُ فنُّ التّصوير اليابانيّ باستخدامِ الخُطوطِ الجَذْلة المفعمةِ بالحَيويّة والتّركيز على المِساحاتِ ذاتِ الألوانِ الصّريحة ، على حينِ يُؤثِرُ النّحّاتونَ الخَشبَ مادّة وسيطة كما يتميّزُ فنُّهم بالحس المرهَف بجمالِ الشّكل . وفي مجالِ الفُنونِ الزّخرفيّة يعتلي الصُّنّاعُ اليابانيّون القِمّةَ في كلِّ الأزمنةِ والحضاراتِ ، بل إنّهم في أعمالِ اللّك والنّسْج يبزّون أساتذتهم الصّينيّين .

وتتمتعُ أعمالُ البورسلين اليابانيّ بشُهْرةٍ واسعةٍ حتّى باتَ الأوربيّون يُقلّدونها ، ولقد كان للخزفيّاتِ اليابانيّةِ تأثيرٌ ملحوظٌ على الأعمالِ الخزفيّةِ الحديثة في أوربّا والولايات المتّحدة . على أنه مُنْذُ عَوْدةِ الملكيّةِ على يَدِ أُسرةِ ميجي Meiji تَزايدَ تأثّرُ الفنِّ اليابانيّ بالعالَمِ الغربيّ حتّى غدا جُزْءًا لا يتجزّأُ من الحركةِ الفنّيّةِ الدُّوليّةِ المُعاصرة .

Japanese artistic periods مَرَاحِلُ الفَنِّ اليابانيّ
periods *périodes de l'art m. japonais* (arts)

مرّ الفنُّ اليابانيُّ الشّاملُ لِفُنونِ العِمارةِ وتنسيقِ الحَدائقِ والتّصويرِ والكتابةِ الخَطّيّةِ المصوَّرةِ والنّحتِ والتّصويرِ بمراحلَ عشرٍ هي :

١. حِقبةُ التكوين ١٠٠ ق.م — مُنْتَصف القرن السّادس م .
٢. حِقبةُ أسوكا Asuka * ٥٥٢—٦٤٥م
٣. حِقبةُ هاكوهووو Hakuho * ٦٤٥—٧١٠م
٤. حِقبةُ نارا Nara * ٧١٠—٨٠٠م
٥. حِقبةُ هِيِ آن Heian * ٨٠٠—٨٩٧م
٦. حِقبةُ فوجي وارا Fuji Wara * ٩٨٠—١١٧٠م
٧. حِقبةُ كاماكورا Kamakura * ١١٧٠—١٣٥٠م
٨. حِقبةُ موروماتشي Muromachi * ١٣٥٠—١٥٧٠م
٩. حِقبةُ مومويامـا Momoyama * ١٥٧٠—١٦٠٣م
١٠. حِقبةُ إدُو [طوكوغاوا Tokugawa] Edo * ١٦٠٣—١٨٦٧م

Japanese doll مَسْرَحُ العَرائِسِ اليابانيّ
theatre *théâtre m. de poupées japonaises*

ثَمّةَ وشائجُ وثيقةٌ تربطُ مَسْرَحَ العَرائِسِ اليابانيَّ وكذلكَ مسرحَ الكابوكي Kabuki * بمسرحِ نو Noh * ، فكلاهما رُومانسيُّ الطّابَعِ على غِراره ، ولكنهما يَضمّان أشكالًا مسرحيّةً شعبيّةً يعدُّ أداؤُها مَحْظورًا في مسرحِ نو . فقد ظهر في القرنِ السّادسَ عشرَ أسلوبٌ شعبيٌّ من التّمثيلِ الخَطابيّ declamation * يُسمّى جُورُوري Joruri تُنْشَدُ فيه حلقاتٌ دراميّةٌ ذاتُ طابَعٍ تاريخيٍّ بمصاحَبةِ آلةٍ وَتَرِيّةٍ ذاتِ ثَلاثةِ أوْتارٍ تُدْعى سامِيسن Samisen . وفي نِهايةِ القرنِ أُضيفَ أحدُ مُمَثّلي الجوروري ومصاحبةُ الموسيقى إلى عَرْضٍ للعَرائس كان مُقامًا بمدينةِ أوزاكا Osaka . وبعد انقضاءِ قرنٍ اكتسب مسرحُ عرائسِ أوزاكا شُهْرةً واسعةً اجتذبت إليه مُؤَلِّفًا مَسْرحيًّا عَظيمًا هو مونزايمون تشيكاماتسو Monzaemon Chikamatsu أوّلَ المؤلّفينَ المَسْرحيينَ المُحْترفينَ باليابان ، ومن ثُمّ بدأت عَظَمةُ مَسْرحِ العرائسِ اليابانيّ الذي سُمّيَ بُونْراكو bunraku وهو اسمُ أحدِ مُديريه . وقد كُتِبَتْ مسرحيّات تشيكاماتسو في شكلِ قِصصٍ سرديّةٍ يلقيها الجوروري مُمثّلًا خطابيًّا مع حَلَقاتٍ حواريّةٍ من العرائس تتخلّلها مقطوعاتٌ غنائيّةٌ بالغةُ الجمالِ بمصاحَبةِ آلةِ السامِيسن ، وتدور حَبَكاتُها إمّا حَوْلَ المعاركِ الحربيّةِ أو حَوْلَ المآسي المَنْزليّة . وفي النّصفِ الأخيرِ من القرنِ السّابعَ عشرَ أحسَّ مَسْرحُ الكابوكي بمدينةِ أوزاكا بمَدَى المُنافسةِ الّتي يلقاها من مسرحِ العرائسِ فلم يجدْ بُدًّا من مُحاكاةِ وسائلِ مسرحِ العرائسِ بَلْ ومن استِعارةِ نُصوصهِ دونَ أن يُسنِدَ أداءَها إلى دُمًى بل إلى أشخاصٍ حقيقيّينَ .

ومع أن مسرحَ الكابوكي كان أساسًا مَسْرحًا للتّمثيلِ إلّا أن حَبَكاتِه الرّوائيّةَ كانت مُسْتَمدّةً من نفسِ المصادِرِ الّتي يَنْهَلُ منها مَسْرحُ العرائسِ ، بل وبأقلامِ مُؤلّفي نُصوصه . وإلى أن أثبت تشيكاماتسو العظيمُ أثرَهُ في مسرحِ العرائسِ لم يكن للكُتّابِ شأنٌ كبيرٌ في فِرقةِ الكابوكي ، إذ كانوا يُعَدّون مجرد أتباع ، شأنُهم شأنُ غيرِهم من الأتْباعِ الّذين يهيّئون المناظرَ وغيرَها . وحتّى عام ١٨٦٠ لم يظهرْ اسمُ مُؤلّفٍ روائيٍّ فَوْقَ لَوْحةِ البَرْنامَجِ المَسْرحيِّ حتى أُدْخِلَ تشيكاماتسو مسرحيةَ الكابوكي كلَوْنٍ من ألوانِ الأدبِ . وما إن أطَلّ عام ١٦٦٣ حتى كان الجوروري وزميلُه عازِفُ السامِيسن قد استقرّا فَوْقَ مِنصّةِ مَسْرحِ الكابوكي ، وهو ما دعا إلى ضَبْطِ أحْداثِ عَرْضِ الكابوكي وحِوارِه من أوله إلى آخره لتُواكِبَ إيقاعاتِ السامِيسن مِثْله مِثْلَ عَرْضِ العرائسِ .

ومُنْذُ عام ١٧٠٣ ازْدانَ مسرحُ العرائسِ بالمناظِرِ الواقعيّة ، وفي خلالِ الخَمْسينَ سنةً التّالية أصبحَ مزوّدًا بالمَصاعِدِ والمنصّةِ المسرحيّةِ الدّوّارة والآلاتِ الميكانيكيّة ، فسارع مَسْرحُ الكابوكي إلى اقتباسها بَلْ وإلى إضافةِ المَزيدِ إليها . وفي غَمْرةِ المُنافسةِ ذهبَ المُمثّلون إلى تَقْليدِ أسْلوبِ العَرائسِ في التّمثيلِ ومُحاكاةِ طريقتهم المحوّرة في السّيرِ وركَنوا إلى نَقْبةٍ صوتيّةٍ متّخذة عن الأسلوب الحواريّ للجوروري . ومنذ بزوغ نجم تشيكاماتسو أخذ مسرحُ الدُّمى ومسرحُ المُمثّلين الحقيقيّينَ يَتبادلانِ الرّواياتِ وَحَبَكاتِها ، وكانت أغلَبُها تنزعُ إلى تمجيدِ السِّماتِ الإقطاعيّةِ مثل الولاءِ والطّاعةِ والتّضحيةِ بالذّاتِ والأخذِ بالثّأرِ والحسِّ الشّديدِ بالالتزام . ومن ثُمّ كان النّموذجُ الشّائعُ للمواقِفِ الدّراميّةِ الجادّة هو تَوزُّعَ الولاءِ بين الحُبِّ والشّرف ، والتي لم يكن لها حلٌّ إلا التّأكيدَ البطوليّ على الالتزام الاجتماعيّ بِوَصْفِهِ الواجبَ الأسمى على الإنسان الّذي لا يُسْفِرُ عادةً عن خاتِمةٍ سعيدة ، إذ إنّ مصيرَ الإنسانِ في مسرحيّةِ الكابوكي مَأْساويّ ، يُمثّل الموت فيه الكلمةَ الأخيرة الفاصِلةَ بين الخَيْرِ والشّرّ ، وإن يكن المَوْت نفسه مُجَرّد حلٍّ مؤقّت لأن مَفهوم « إنغا » inga عند اليابانيّين (المقابل لِمَفْهوم الكَرْما karma * عند البوذيّين) يَنْطوي على الآثار التي لا مَفَرَّ منها — المترتبة على فِعْلِ الشّرّ — في التقمُّصات الرُّوحيّة التّالية والتي تتمثّل في مَصيرٍ سَيّئٍ لا يقوى الإنسان على مُجابَهتِه وتحدّيه . وعلى حين كان مَسْرح نو يبالغ في تحريم التّأثيرات الكوميديّة ولا يَسْمح بها إلّا أثناءَ الفواصلِ interlude * لم يكن لدى كُتّاب الكابوكي ما يردُّهم عن إقحامِ التّأثيرات الكوميديّة على أيّ مَشْهدٍ جادٍّ ، أو أن يَجْمعوا بين أحْداثٍ تُعْلي من شأنِ الحَدَث الدّراميّ وإن ابتعدت عن المَنْطِق أو انطوت على مُفارقاتٍ تاريخيّة .

Japanese drama الدراما اليابانيّة
théâtre m. japonais (drama)

يُعدُّ الرّقصُ والدّراما في اليابان الحاليّةِ نتاجَ تقاليدَ عريقةٍ لم تنقطعْ على مدى ثلاثةَ عشرَ قرنًا . وأقدمُ أشكالِ الرّقصاتِ الباقية حتى الآن هي البوغاكو bugaku والغاغاكو gagaku ، وهي أشكالٌ أرستقراطيّة لا تؤدّى إلّا في البلاط فقط . أما دراما النو Noh * فلها من العُمْرِ خمْسمئة عام ، على حين بدأت مسرحيات الكابوكي kabuki * في مطلع القرن السابع عَشَر . وبعد عَوْدةِ أسرةِ ميجي Meiji إلى العرش عام ١٨٦٨ ترتّب على التّأثير الغربي في المَسْرح لَوْنٌ انتقاليٌّ من ألوان الدّراما يُدْعى شيمبا shimpa ، وهو مُحاولةٌ لتطوير مَسْرح الكابوكي في اتّجاهِ الأسْلوبِ الأوربيّ ، على أن هذه المحاولة قد باءت بالفشل . وفي عام ١٩٢٤ ظهرتِ الدّراما الحديثة « شينغيكي » shingeki في

مياهٌ طبيعيَّةٌ . ولكن ثَمَّةَ طرازٌ آخرُ يقال له طراز « المنظر الجافّ » kare-sansui حيث تُوحي صخورُهُ بالأرض الجدباء . وثَمَّةَ طُرُزٌ أخرى مثلُ حديقة المياه sen-tei ، وحديقة الغابة rin-sen . أما عن الحدائق المسطّحة فهناك طرازٌ يقال له حديقة الرِّجال ، وآخرُ يُدعى الطِّراز الصغير bunjin-sukuri الميسّط . وحديقةُ الشاي roji هي حديقةٌ أو ممرٌّ مُعْشِب ، وهي طرازٌ قائمٌ بذاته صُمِّم ليتَّفق ومتطلّباتِ حفل الشاي الطُّقوسيّ . وهناك أيضًا الحدائق أمام مداخلِ البيوت genkan-saki التي يُعنى بها عنايةً خاصَّةً لتُضفي على المنازل صفةً ذاتيَّة .

وتتميّز الحدائق اليابانية بالجداول وبمساقط المياه الصناعية التي تختلف أنواعًا ما بين العَشرةِ إلى ما فوقَ هذا العدد ، كما تُشَقُّ فيها بحيراتٌ يُستخدَمُ ترابُها في تشييد رُبى . وتتضمُّ تلك البحيرات على جزرٍ صغيرةٍ بينها جسورٌ صناعيَّةٌ تربُطُ بعضها ببعضٍ . وثمَّةَ صخورٌ طبيعيَّةٌ قائمةٌ ترمز للحراسة ، تُختار اختيارًا دقيقًا كما تُوزَّع توزيعًا أنيقًا مؤثّرًا . واختيار هذه الصُّخور وتوزيعها من الأسس التي تُشاد عليها الحدائق ، ويتولى هذا فنانون مختصّون لهم تجاربُهم الطَّويلةُ ودُربتُهم العميقة . وليست ثَمَّةَ رتابةٌ في توزيع الصُّخور ، فالمسافات بينها تختلف وفق أسسٍ جماليَّةٍ ووظيفيَّةٍ .

وتضمُّ الحديقة اليابانية قلّة من الزُّهور على حين تشيعُ فيها الخضرةُ ، ويلتزمُ مصمِّم الحدائق ، فيما يصمّم ، بالبساطة والاتّساق وبمبادئ معيَّنةٍ أكثرَ مما يلتزمُ بالبهجة ومظاهرِ الزَّهو والأُبَّهة ، كما يُؤْثِرُ النَّباتاتِ الدائمةَ على النباتات الموسميَّة .

ويجمِّلُ اليابانيون حدائقهم بآبارٍ إما طبيعيَّة أو إنشائيَّة وبأحواضِ ماءٍ حجريةٍ مختلفةِ الأنواع ، وبمصابيحَ حجريَّةٍ وبتماثيلَ صغيرةٍ وبمعابدِ الباغودا وبالمُروجِ المتشابكة الأغصان وبيوتٍ صيفية ، هذا إلى المداخل والأسوار . وثَمَّةَ مصمِّمون للحدائق يجعلونها على صورٍ صينية أو يابانية مُنَمْنَمة ويغرسون الأشجارَ فيها على صورةٍ توحي بامتداد الحديقة إلى ما وراءَ حدودها ، وهم في الوقت عينه يجعلونها أشبه ما تكونُ بأجمة مستقلَّةٍ تكادُ لا تتبيَّنُ العينُ ما تضمّ ، ولا يُعوزُهم في هذا غيرُ قليلٍ من الصخور تُنثَرُ هنا وهناك كي توحي بامتدادِ إيحاء الفَرْد لا من إيحاء المَجْموع ، فازدادتْ المطالبةُ بأن تتوفّر في الحدائق زهاقة الحسِّ الخارقة shibumi * أي ما يدلُّ على جَمالٍ رَقيقٍ غير صارخ وإن كان شديد التأثير ، كما تعني كلَّ ما بلغ الذِّروة من كمالٍ ونقاء لما تقع عليه العين ولا ينفذ إلى أعماقه إلا من ملكَ حسًّا مرهفًا وذوقًا شفّافًا .

ومضى خُبراء الجمال ومصمِّمو « بُيوت الشاي » يبتكرون أشكالًا جديدة للحدائق المحيطة ببيُوت الشاي المعدّة لحفلات الشاي الطُّقوسيَّة cha-no-yu * ، فظهر طراز خاصٌّ أحدث ثورةً في فن تصميم الحدائق اليابانية أسفر عن ثلاثة تصميماتٍ مختلفةٍ هي الحديقة المُتقنة shin والمتوسطة الإتقان gyo والموجزة الإتقان so . ونشأت حدائقُ رائعةٌ خلال حقبة مومویاما (١٥٧٤ ـــ ١٦٠٣) وحقبة إدو (١٦٠٣ ـــ ١٨٧٦) ، وانتقل مركز نشاط تصميم الحدائق رويدًا رويدًا من كيوتو إلى إدو [طوكيو الحالية] مقر شوغونات أسرة طوكوغاوا . وفي إحدى المراحل لَحِق بالحدائق تطوُّرٌ نَفْعي حيث غصّت بزراعة الغاب لصناعة السهام الحربية .

وكان السَّادة الإقطاعيُّون عادةً يُنشئون الحدائق بمنازلهم الرِّيفيَّة بالمثل ، وثَمَّةَ الكثيرُ من هذه الحدائق بقيت بعد انتهاء نظام الإقطاع مع عودة أسرة ميجي إلى الحكم عام ١٨٦٨ . ومع ذلك فكم من حدائق شهيرةٍ اندثرت عن إهمال أو عن انتفاعٍ بها في أغراض التَّقدُّم الحضاريّ . أما عن إنشاء الحدائق العامة ـــ التي لم تكن مجهولةً طوالَ عصر الإقطاع أيضًا ـــ فقد لقي تشجيعًا كبيرًا منذ عام ١٨٧٣ في أنحاء اليابان كلِّها . ولقد كان لإنشاء هذه الحدائق العامَّة نفعٌ جليلٌ ، وذلك حين كان زلزال طوكيو وحريقُها عام ١٩٢٣ ، إذ هُرِع عشراتُ الألوف من سُكّان المدينة إلى تلك الحدائق طلبًا للأمان .

وتُصنَّف الحدائقُ اليابانية وَفْقَ طبيعة الأرض ؛ فإما أن تكونَ رُبى اصطناعيَّةً tsuki-yama أو أرضًا مسطّحةً hira-niwa ، ولكلٍّ منها سماتُها الخاصَّةُ . فالرُّبى تكون عادةً تلالًا وبركًا ، والأرض المسطحة تكون إمّا واديًا أو وهدةً تضمُّ بركة ، كما قد تضم الأولى أيضًا ملامحَ من الثّانية . وبصفةٍ عامَّةٍ تضمُّ حدائق الرُّبى تهيراتٍ وجداولَ وبركًا تجري فيها مَسْرحٍ مُتواضعٍ بوَسْطِ مَدينة طوكيو ، فكانت خُروجًا صَريحًا على الأشكال المسرحيَّة التَّقليديَّة باليابان ، حيث كانت تُعرَضُ المسرحيَّات الأوربيَّة المُترجَمةُ وخاصَّةً مسرحيَّات إيبسن وتشيكوف وبرناردشو ، كما لَعِبَ « مسرح موسكو للفنون » دَوْرًا بارزًا في هذا التَّأثير ، وقد وضعت الحربُ العالميَّةُ الثانية نهايةً مؤقّتةً لهذا النَّشاط الذي مَا لَبِثَ أن انتعشَ مع بَدءِ الاحتلال الأمريكيِّ فعادت « الدِّراما الحديثة » من جديدٍ لِتَبْقى . ومع أن الشَّعْبَ اليابانيَّ يُعتبر من أكثرِ شُعوب العالَم اهتمامًا بالأساليب الأجنبيَّة ، فقد احتفظ كذلك بقُدْرةٍ فريدةٍ لا على تكْييف هذه الأساليب للتَّلاؤم مع رُوحه ومِزاجه فحَسْبُ بل وعلى صَبْغها بطابَعِه القوميِّ إلى الحدِّ الذي تتجلّى فيه « الدِّراما الحديثة » يابانيَّةً خالصة .

Japanese garden **الحديقة اليابانية**

jardin m. japonais (arts)

يُظَنُّ أن فنَّ تنسيق الحدائق قد انتقل إلى اليابان عن الصِّين أو كوريا . وتدلُّ الوثائق على أن قُصورَ أباطرة اليابان كانت منذ القرن الخامس الميلادي تضمّ حدائق . وكانت كلُّ حديقة فيها بُحَيْرة صغيرة في وَسَطها جزيرة صغيرة تتّصل بالشّاطئ بأكثَر من جِسْرٍ . وعندما ساد طِراز العمارة المُتَساوِق في حِقْبة هيّ آنْ Heian * (٧٩٤ ـــ ١١٨٥) كانت الحدائق تُقامُ إلى الجنوب من المَبْنى . ومع حِقْبة كاماكورا Kamakura * (١١٨٦ ـــ ١٣٣٥) حين تطوَّر فنُّ العمارة لحِق بالحديقة هي الأخرى تطوُّرٌ ، فكان كَهنة عَقيدة زن Zen * ـــ وهم على وَعْيٍ واسعٍ بفنِّ تنسيق الحدائق ـــ يُطْلِقون على كل صَخْرة من صُخور الحَديقة اسْمًا دينيًّا بوذيًّا ذا صِلة بالعقائد الدِّينية والفَلْسفيَّة أو ذا صلة بالطَّبيعة ممَّا يُمْليه تأمُّلُهم في المناظر الطَّبيعيَّة . وأصبحت الحدائق في حِقْبة موروماتشي Muromachi * (١٣٣٥ ـــ ١٥٧٣) لها شعبية واسعة بعد أن غَدَتْ مُتعةً عامَّة للجَماهير لا مُتعة خاصَّة مقصورة على القُصور ، كما أصبحت تُعدُّ « كَوْنًا صَغيرًا » جديرًا بالتَّأمُّل واستِكناهِ ما فيه ، وكأنَّه يُمثِّل « الكَوْن الكبير » . ثم ما لَبِثَت الحديقة أن عادت إلى سِيرتِها الذَّاتيَّة الأُولى وأصبحت من

فسيح للمنظر .

ولقد حَرَصَ اليابانيون في إنشاء حدائقهم على أن يلتزموا فيها بما لا بهرجةَ فيه ولا إسرافَ ، ذلك أن الجمالَ عندهم خفيٌّ لا يُستكنَهُ إلا كما تُستكنَهُ الذَّات . ومن هنا كانت الحديقةُ سببًا في إثارة النَّشوةِ للروح ، تمامًا كما يجد المُحسنُ لَذَّةً في الإحسان إذا جاء مستورًا . وليس المثلُ الأعلى للحديقة اليابانية التي هي دومًا جزءٌ من البيت الياباني أن تكونَ تنسيقًا جماليًّا فحسبُ ، بل أن تكونَ مثارًا لإشباع شوق الإنسان إلى الطبيعة وتزويده بالأمن والسَّكينة لأنها تُهَيِّئُ له خلوةً يجد فيها ما يروِّحُ عن رُوحه ويُنعشُها .

(صورة ٣٦٥)

التَّصويرُ اليابانيّ **Japanese painting**

la peinture japonaise (arts)

كما يقتضي تذوُّقُ الفنِّ الأوربي الإلمامَ التَّامَّ بالفنِّ الكلاسيكيّ ، كذلك الحالُ مع من يدرسُ فنَّ التَّصوير اليابانيّ فلا غِنًى له عن الإلمام العميق بالفنِّ الصِّينيّ . وقليلٌ هو المعروفُ عن التَّصويرِ اليابانيّ قَبْلَ القرنِ السَّادسِ م عندما وَفَدت البوذيَّةُ إلى اليابان في عام ٥٥٢ م فلقد نشأ الفنُّ اليابانيُّ شأنُه شأنَ الفنِّ الصِّينيّ عن طريقٍ غَيْرِ مباشرٍ من خلالِ البوذيَّةِ الهنديَّةِ الأصلِ التي شقَّت طريقَها إليه عَبْرَ الصِّين وكوريا . ويُعدُّ عامُ ٥٥٢ م علامةً بارزةً في تاريخ اليابان حين تحوَّلت عن فنونِها القوميَّةِ إلى الفنونِ الصِّينيَّةِ لتبدأ عهدَ الاستعارةِ الفنيَّةِ على أيدي المبشِّرينَ الدِّينيِّينَ والفنَّانينَ والحرفيِّينَ المَهرةِ الذين وَفَدوا من شتَّى أنحاءِ الصِّين إلى اليابان ناقلينَ إليها أساليبَ النَّحتِ والتَّصويرِ البوذيَّة وتقنيَةَ الرَّسم بالمدادِ على الحرير التي أثمرت مدارسَ رَسْمِ المناظرِ الطَّبيعيَّةِ الصِّينيَّة الرَّائعة . وإذا كان اليابانيُّونَ قد اقتبسوا عن الصِّينيِّينَ مَوْضوعاتِهم وأساليبَهم إلا أنهم أضفَوا عليها الطَّابَعَ اليابانيّ . فمهما قيلَ عن استعدادِ اليابانيِّينَ لاستيعابِ حضاراتِ غيرهم وتشرُّبِها — ومن هنا التصقَت بهم صِفةُ التَّقليدِ والمحاكاة — إلَّا أنهم كانوا لا يزالونَ في أخذهم عن غيرهم لهم رَهافةُ حِسٍّ في انتقاءِ ما يقلِّدونَ ، هذا إلى أنهم كانت لهم القُدرةُ على تمثُّلِه وتطويعِه فإذا هو قد استحال أسلوبًا يابانيًّا خالصًا مميَّزًا ، وإذا نحن نرى التصويرَ اليابانيّ يخالفُ نظيرَه في الصِّين فيكونُ أقلَّ صِلةً بالفلسفة وأشدَّ رقَّةً ولطفًا وأكثرَ حيويَّةً واهتمامًا بالإنسان وما يتَّصل به ، وإذا هو ينزعُ إلى تصويرِ المعاركِ الحربيَّة ، ويَوْلَعُ بالألوانِ الزَّاهية ، ويغالي في استخدام الطَّبقاتِ الذَّهبيَّةِ والفضِّيَّة . وعلى الرغم من أن الفنَّانَ اليابانيَّ أكثرُ خِفَّةً من نظيره الصِّينيِّ حين يتناولُ مَوْضوعاتِه فإنَّه يبزُّه قُدرةً على الإبانةِ عن الحركةِ والحياة . ومع أن جانبًا من التصاويرِ اليابانيَّةِ اللاحقة تتَّسِمُ بروحِ الدُّعابةِ والفكاهة كما تسخرُ من وَهَداتِ السُّلوكِ الإنسانيّ إلا أنها جميعًا بلا استثناء لا تكُفُّ عن الاحتفاءِ بجمالِ الطَّبيعة .

وطوالَ الفترةِ المُمتدَّةِ ما بَيْنَ القرنين التَّاسعِ والثاني عشرَ كانت اليابانُ في عُزلةٍ تامَّةٍ عن الصِّين بدأ خلالَها تطوُّرُ الملامحِ القوميَّةِ للأسلوبِ الفنّيّ ، واطَّرحت الرُّسومُ الجداريَّةُ والسَّواترُ المصوَّرة التي كانت تُزيِّنُ القصورَ الملكيَّةَ وبيوتَ النُّبلاء الأسلوبَ الصِّينيَّ ومضت تُصوِّرُ مشاهدَ الطَّبيعةِ اليابانيَّة . ومع ازدهارِ الأدبِ اليابانيِّ ظهرت المخطوطاتُ ذاتُ الصُّورِ الإيضاحيَّةِ التي كانت في حقيقةِ الأمرِ منشأَ الأسلوبِ القوميِّ للتَّصويرِ اليابانيِّ يامانو — إيه Yamato-e . وكان أتباعُ هذا النَّمطِ من التَّصويرِ يحفلونَ بتصويرِ الحيواناتِ الطَّريفة والحشراتِ والضَّفادعِ والفراشاتِ ومختلفِ أنواعِ الجانِّ التي كانوا يصوِّرونها في وضعاتٍ تتَّسِمُ بالسِّحرِ والجاذبية .

والتَّصويرُ اليابانيُّ ، شأنَ الصِّينيّ ، تصويرٌ بالألوانِ المائيَّةِ يستخدمُ المِدادَ sumi أو الألوانَ والتَّذهيبَ والتَّفضيضَ فَوْقَ الحريرِ أو الورقِ ، اشتهرت من بَيْنِ منجزاتِه بخلاف الصُّورِ الجداريَّةِ المبكرة اللَّوحاتُ المصوَّرة المُعلَّقة kakemono * واللَّوحاتُ المُصوَّرة المطويَّة makimono * . ولا تكادُ تخلو الغرفةُ الرَّئيسيَّةُ في أيِّ بَيْتٍ يابانيٍّ من كوَّةٍ tokonoma * تُزدانُ على الدَّوامِ بلَوحةٍ مصوَّرةٍ مُعلَّقةٍ أو بزُهورٍ مُنسَّقةٍ تكونُ مَوْضِعَ الاهتمامِ ومِحْورَ التأمُّلِ ومَحطَّ التَّقديرِ . وهم أكثرُ عنايةً في بُيوتِ الشَّاي باختيارِ اللَّوحةِ المعلَّقةِ قبيلَ حفلاتِ الشَّاي الطَّقسيَّة tea ceremony * وهذا لِمُتعةِ الضيوف . كذلك ازدانت السواتر أو الحواجزُ أو الفواصلُ الحاجبةُ screens * داخلَ المنازلِ بالتَّصاوير ، وكذا شاعت السواتر المصورة ذات الضلف القابلة للطيّ مفصليًّا [folding screens] والألواحُ الفرديَّةُ المصوَّرة « تسُو إيتاتيه » tsuitate [single panels] ، فضلًا عن الألواحِ المنزلِقةِ المصوَّرة « فُوسَاما » fusuma [sliding panels] التي تفصِلُ بين الحُجُراتِ بعضِها عن البعضِ فتُثري البُيوتَ اليابانيَّةَ بمزيدٍ من المُتعةِ الجماليَّة .

ويمزجُ التَّصويرُ اليابانيُّ ما بين تقنيَتَي التَّصويرِ والزَّخرفةِ مزجًا رائعًا فريدًا حتى بانت التَّأثيراتُ الزُّخرفيَّةُ إحدى الخصائصِ المميزةِ له ، هذا إلى مَيْلِه وجنوحِه إلى كُلِّ ما هو زخرفٌ دقيقٌ عابرٌ ، حتَّى غدت حشائشُ الخريف المزهرة وهي تتموَّجُ ضعيفةً تحتَ وطأةِ الرِّيحِ قبلَ إطلالةِ الشِّتاء على رأس المَوْضوعات التَّصويريَّة الشائعة ، لا تكاد تخلو منها لَوحاتُ التَّصوير أو أشغالُ اللَّكِّ أو الزَّخارف البرونزيَّة لمَرايا الزِّينة أو الصَّبغ الزُّخرفيَّة فوقَ ثيابِ النِّساء . كذلك كان التصويرُ يستلهمُ من عقيدةِ الشِّنتو Shinto * اليابانيَّة العتيقة التي تملأُ قلوبَ المواطنين خشيةً من أنَّ الكون الَّذي يرعاهُ إلهُ الشَّمس يفيضُ بحشود من الأرواحِ الشِّرِّيرة المتأهِّبة لتَنهشَ يدَ النَّجَّار الذي يُشكِّلُ الخشبَ دُون عنايةٍ ، ولتهشيمِ وعاءِ الخزَّافِ الذي لا يُتقِنُ عملَه ، ومن ثَمَّ كانت الأناقةُ والعنايةُ الفائقةُ مع استخدام أبسطِ الأدواتِ والموادِّ سِمةً رئيسيةً من سِماتِ الفنِّ اليابانيِّ الذي لا يقتصرُ الأمرُ فيه على مجالَي التَّصويرِ والنَّحت فحسْبُ ، فليس من المبالغة القَوْلُ بأنَّ كلَّ ما يُصنَعُ أو يُستخدمُ في اليابان هو عَمَلٌ فنِّيٌّ في حدِّ ذاتِه : إبريقُ الشَّاي والسَّيفُ والحديقةُ وتنسيقُ بِضعِ زَهَراتٍ في آنية . كما شُيِّدت البُيوتُ اليابانيَّةُ المُعدَّةُ من الخشب بحيث يمكنُ تغييرُ شكلِها فتنزحفُ الحُجُراتُ بعضُها إلى بعضٍ بانزلاقِ السَّواترِ أو الحواجزِ الورقيَّةِ في سُكونٍ فَوْقَ أخاديدها . ولا تكتسي الحدائقُ اليابانيَّة بأحواضِ الزُّهور فحسْبُ ، فثمَّةَ أحواضٌ رمليَّةٌ مُشكَّلةٌ في تصْميماتٍ بديعةٍ تتخلَّلُها صُخورٌ صغيرةٌ وشُجيراتٌ وبِرَكٌ قُصِدَ بها تذكرةُ صاحبِها بما يضمُّه العالَمُ من جبالٍ وأنهارٍ .

وبصفةٍ عامَّة يُمكِنُ إجمالُ سِماتِ الفن اليابانيّ بثرائِه الشَّديدِ التَّنوع مع الحفاظِ على الوَحْدة ، وبقُدرتِه الفائقة على التَّكيُّفِ مَعَ المُرونة ، وبنزوعه القَوِيّ نحوَ تمثُّلِ ما هو

مُعَقَّدٍ ثُمَّ تبسيطه . إنه فَنٌّ شديدُ الانسجامِ مع الطَّبيعة ، كما أنه فَنٌّ دينامِيكيٌّ وَزخرفيٌّ ، تَتَّسِمُ طبيعتُهُ بالوجدانيَّةِ أكثر منها بالعقلانيَّة .

(الصور ٢٣٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٨ ، ٤٣٤)

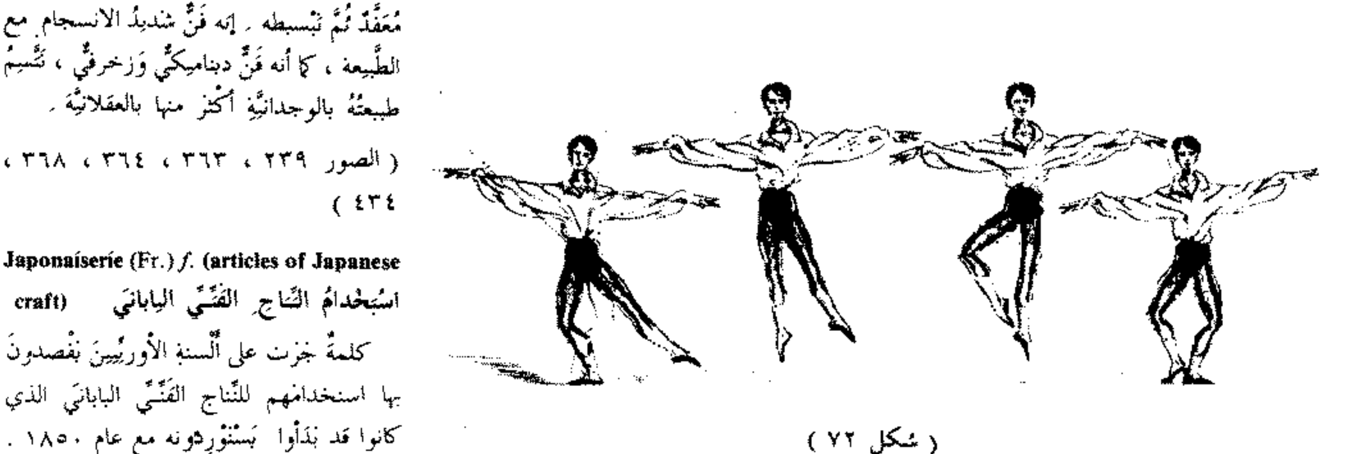
Japonaiserie (Fr.) *f.* **(articles of Japanese craft)** **اسْتِخدامُ النِّتاجِ الفَنِّيِّ اليابانيِّ**

كلمةٌ جرت على ألسنةِ الأوربِّيين يقصدونَ بها استخدامهم للنِّتاج الفَنِّيِّ اليابانيِّ الذي كانوا قد بَدَأوا يَسْتَوْرِدونه مع عام ١٨٥٠ . ويَشْمَلُ الصُّوَرَ المَطْبوعة بواسطة الرَّوسَمِيّات الخشبية woodblock prints * والأنسجة والبورسلين والمراوح والأثاث وأشغال المَعادن والحُجب القائمة أو السَّواتر [البارافانات] . أما تأثيرُ هذه الحركةِ على مَدرسة التَّصْويرِ الانطباعيَّة فكان يُسَمَّى « الأخْذُ بالطَّابَعِ اليابانيِّ » في الفَنِّ Japonisme . (صورة ٤٢٨)

Jason **جاسُون ، ياسُون**

Jason (myth.)

حين بلغ جاسون أرْضَ كولخيس Colchis على مَتْنِ سَفينةِ الأرغو Argo طلبَ من مليكها أيتيس Aeetes الفروةَ [الجزَّة] الذَّهبيَّة ، فاقترح عليه المَلِكُ أن يُؤدِّي له عَمَلًا اقترحه عليه لِقاءَ حُصوله هو ورِفاقه على ما يريدون . وكان الملكُ يَثِقُ في أنَّ جاسون لابدَّ هالكٌ دونَ ذلك . فكان على جاسون أن يقصدَ حَقْلَ آريس وأن يضعَ النِّيرَ على عُنُقِ ثورين هائلين يَخرجُ اللَّهبُ من منخريْهما ، وأن يحرثَ بهما الأرضَ الصُّلْبَة ، وبعدها يَغرسُ فيها أنيابَ أفعوانٍ مخيفٍ لا تَلْبثُ أنْ تُنبتَ مع المساءِ رِجالًا أشِدّاءَ يقتلونَهُ إن لم يبادِرْ هو إلى القَضاءِ عليهم . وكانت ميديا بنتُ الملكِ أيتيس قد أُغرِمتْ بجاسون وأحبَّته عندما رأته يَدْخُلُ القصر ووَدَّت لو عاشت معه حياتها فبادلها جاسون الغرام ، وذهب إليها مُتخفِّيًا في مَعْبد هيكاتي . وهناك أعطته زيتَ پروميثيوس الَّذي لا ينال من يَدهُنُ جِسْمَه منه أذًى ، ولا ينفُذُ فيه سَهْمٌ ، ويقوى على كُلِّ ما يَعْترضُه . وفي رحابِ المعبد تعاهدا على الزَّواجِ . وبفعلِ سِحْرِ ميديا تغلَّبَ جاسون على كُلِّ ما صادَفه وقضى على الأفعوان ،



(شكل ٧٢)

واستولى على الفروةِ الذَّهبيَّة فقصد سَفينته ولحقت به ميديا للفِرار معه خوفًا من انتقام أبيها . وفي طريقِهم إلى أيولكوس لَقوا الأهوال حَتَّى بَلَغوا المَرْفأ في النِّهاية ، فَقَدَّم جاسون سَفينةَ الأرغو لپوزيدون إله البحار ، وأُحرِقَت السَّفينةُ في خليجِ كورنثه ، وأثارت الآلهة رَمادها في الجوِّ حَتَّى بلغ عنانَ السَّماءِ ، فإذا له بَريقٌ كَبَريقِ النُّجوم .

Jesuits *jésuites* (rel.) **اليَسُوعِيُّون**

يُشكِّلُ اليسوعيُّونَ واحِدةً من أهمِّ الجَماعاتِ المسيحيَّة إن لَمْ تَكُنْ أهمَّها على الإطْلاقِ في تَصدِّيها لمهمَّةِ التَّبشير والتَّربية والتَّعليم وإدارةِ مَشْروعاتِ البِرِّ المُتنوِّعةِ على نِطاقِ العالمِ بأسْرِه . وقد أسَّسها الفارسُ إغناس ده لويولا Ignace de Loyola عام ١٥٤٠ بعد تَقاعُدِه إثْرَ إصابَتِهِ بقُنْبُلةٍ في إحْدى المعارك . وقد شاءَ لهذه الجَماعة أن تَحْمِلَ في البدايةِ اسْمَ « سَرِيَّة يسوع » Compania وصِبغها بالصِّبْغةِ العَسْكريَّة لتكونَ جماعة « كاثوليكيَّة » مُقاتِلةً في مَجالاتِ العَقيدةِ والعِلْمِ والبِرِّ ، ثُمَّ سَمَّاها بَعْدَ ذلك « جَماعة يسوع » Societas الَّتي استطاعت إنْشاءَ مُجْتَمعاتٍ تَحْيا على نَهْجٍ اجتماعيٍّ عادِلٍ مُسْتَمَدٍّ من المُثُلِ المسيحيَّة الاجتماعيَّة . وكان انتشارُ هذه المُجْتمعاتِ في بلادٍ تُعاني من الاسْتِعْمارِ مثل الهِنْد والصِّين سَبَبًا في إثارة الدُّوَلِ الاستعماريَّة ضِدَّها ، فأخذ الاسْتِعْماريُّونَ الإسْپان والبُرْتغاليُّون يَكيدونَ لهم ، غيرَ أنَّ اليسوعيِّينَ لم يأبَهوا بهم وأخذوا أنفسَهُمْ بالعَمَلِ على الإصْلاحِ الرُّوحيِّ الذاتيِّ والارْتقاء بالوِجْدانِ الرُّوحيِّ لدى الآخرينَ ، فكانوا مُؤمنينَ عميقِي الإيمانِ بِقَدْرِ ما كانوا دُعاةً وَوُعاظًا وَمُبَشِّرينَ ، وافتتحوا كَثْرةً من العياداتِ الطِّبِّيَّة الَّتي تَرْعى الفُقَراء ، كما شيَّدوا المَدارسَ ليُشكِّلوا فيها أكْبرَ الأساتذةِ المُتخصِّصينَ في مُختلف العُلومِ والفُنون مِمَّن هم في الأساسِ رِجالٌ مُؤمنونَ نابضو القلْبِ بالحَدَب على الآخرينَ .

وقد كانت الكنيسة أوَّلَ من اعترفَ بهم بعد نَشْأةِ جَماعتِهم بأقَلَّ مِنْ خَمْسة عَشَرَ عامًا . وأقبل الكثيرون على تَقْديمِ الصَّدَقاتِ والتَّبرُّعاتِ لهم لتمكينهم من إنجازِ مَشْروعاتِهم التَّربويَّةِ والطِّبِّيَّة . كما اكتسب لَفْظُ « اليسوعيّ » تَقْديرًا كبيرًا ، بل وصار اليسوعيُّونَ مَوْضِعَ الجَدارةِ والثَّناء من كافة الجَماعاتِ المسيحيَّة .

على أنَّ النَّشأةَ الصَّارمةَ ظَلَّتْ تُلْقي بِظِلالِها الثَّقيلةِ على المَدارسِ اليسوعيَّة الَّتي كَبَتَتْ في العقولِ نَزْعةَ التَّفْكيرِ المُسْتقلِّ والإبداعِ التِّلقائيِّ بِقَدْرِ ما أضفتْ غلَبَها من التَّألُّق في المَعارِف والانكباب على الدِّراساتِ الشَّكليَّة وَقَوَّضَتِ الإرادةَ المستقلَّةَ وصَبَغَتِ الأفرادَ بخضوعِ الطَّاعة والتَّقيُّدِ الأعْمى حَتَّى شاعَ اتِّهامُ اليسوعيِّين بالمُنافقينَ لعَدمِ توافُقِ خُضوعِهِم لِرُؤسائِهِم مع تَفوُّقِهِم الفِكْريِّ والاجتِماعيِّ والدِّينيِّ .

jeté (Fr.) **جِيتيه ، حَرَكَةُ قَذْفِ السَّاق**

jeté (pas jeté) (blt.)

هي حَرَكةُ القَفْزِ من ساقٍ إلى أخرى ، وذلك بِقَذْفِ الساقِ أمامًا أو جانبًا مع هُبوط الرَّاقص على السَّاق المَقْذوفة نَفْسِها . وثَمَّةَ تنويعاتٌ عِدَّةٌ لحركةِ قذف السَّاق .

(شكل ٧٢)

John the Baptist يُوحَنّا المَعْمِدان

Jean-Baptiste (arts & rel.)

هوَ الذي بَشَّر بالمسيح ، وهو حَلْقة الوَصْلِ بَيْن العَهْدِ القديم والجديد ، إذ كان آخر أَنْبياء العَهْدِ القديم وَأَوَّلَ قدّيسي العَهْدِ الجديد الذي جاء فيه ذِكْرُه . وكان ابنًا لزكريا أَحَد كَهَنة مَعْبد أورشليم وإليصابات إحْدى قَريباتِ مريم العَذْراء ، كما كان واعظًا عاشَ حَياة النُّسك وَالتّقشُّف بالصّحراء . وكان يُعمِّد كُلَّ من جاءَهُ من البريّة مُستغفرًا تائبًا من خطاياهُ بمياه نَهْر الأُرْدُن . وحين أخذ في تَعْميد المسيح مَيَّزَهُ من بَيْن غَيْره حين حَطَّتْ من السَّماء رُوح القُدس على هَيْئة حمامةٍ فوْقَ كتفِه . وقد زَجَّ به الملك هيرودوس أنتيباس في السِّجن ثُمَّ أمر بقطع رَأسِه بَعْدَ وَعْدٍ طائش بَذَلَهُ إلى سالومي ابنة زَوجته .

وَيُصوَّر يوحنَّا المَعْمدان بإحدى طَريقتَيْن : إمَّا طِفْلًا مَعَ يَسوع الطِّفل في مَشاهِد « العائلة المُقدَّسة » ، وأَوَّلُ ما ظهر ذلك في صُوَر عَصْر النَّهضة الإيطاليَّة حَيْثُ كان يُوحنَّا يُصوَّر أَكْبَر الطِّفلَيْن حامِلًا صليبًا من سَعَفِ النَّخيل ، وإمَّا شابًّا هَزيلًا أشْعَثَ عليه ثَوْبٌ من وَبَر الإبل وفي وَسطِه مِنْطقة من جِلْد ، حامِلًا قُرصَ عَسَلٍ ، إذ كان طعامه في الصَّحراء جرادًا وَعَسلًا بَرِّيًّا ، وَيَجُرُّ حَمَلًا إشارةً إلى ما يَحْكيه الإنجيل « هوذا حَمَل اللهِ » [Ecce Agnus Dei إكْسِيه آغنوس دِئِي] [يوحنا ١:٣٦] ، والمَعْنيّ بالحَمَل هو المسيح عيسى .

John the Evangelist يُوحَنّا الإنْجيلي

Jean l'Evangéliste (arts & rel.)

أَحَدُ الرُّسُل ، ابن زبدى وَشقيق يَعقوب ، وَواضعُ الإنجيل الرّابعِ وَسِفر الرُّؤْيا ، وكان من بَيْنَ الرَّعيل الأَوَّل الذين تَبعوا المَسيحَ . ويبدو في صُوَرِه مع بُطرس وَيَعقوب في لَوْحاتِ « التَّجلّي » Transfiguration * ، كما يبدو في لَوْحاتِ « العَشاء الرَّبانيّ » Last Supper * مُسْنِدًا رَأْسَهُ على صَدْرِ المَسيح إذ كان التِّلميذ المُقرَّب إليه . وَيَظْهر في لَوْحات « آلام البُستان » Agony in the Garden * نائمًا إلى جِوارِ بُطْرس وَيَعقوب بَيْنَما المسيح يُصَلّي . وَفي بَعْضِ صُوَر « الصَّلْب » Crucifixion * نرى يُوحَنَّا وَالعَذْراء واقفين تَحْتَ الصَّليب ، كما نراه أَيْضًا بَيْنَ شُخوصِ مشْهدِ « إنزال المسيح من على الصَّليب » Descent from the Cross . وَيَظْهرُ يُوحَنَّا أَيْضًا في لَوْحاتِ « مَوْت العَذْراء » Death of the Virgin وَ « صُعودها » Assumption .

joke (mus.) see: **scherzo**

jongleur (Fr.) جونغلير ، الشَّاعِرُ الجائِل

(drama)

شاعِرٌ متجول شأنُه في ذلك شأنُ الشاعرِ المُنْشد minstrel * وآخرون كانوا يجولونَ ليرفِّهوا عن النّاس في العُصور الوُسْطى بفرنسا ، عازِفينَ على العودِ أو يُؤَدّون ألعابًا بهلوانيَّة أو يأتونَ بأفْعالِ الحُواة . وكانوا يُنْشِدون أشعارًا إمَّا من صُنْعِهم وإما من صُنْع غيرهم — وكان هذا هو الأغْلَبَ — مِثْل التُّروبادور troubadour * في جنوب فرنسا أو التُّروفير trouvère * في شَمالِها .

Judas Iscariot يَهوذا الأَسخريوطي

Judas Iscariote (rel. & arts)

أَحَدُ الرُّسُل الاثني عَشَرَ الذي غدر بالمسيحِ لإرْضاء كِبار كَهنةِ اليهودِ لقاءَ ثلاثين قِطْعةً من الفِضَّة (انظر Agony in the Garden; Betrayal of Christ) ، وكان المَسيحُ قد تنبَّأ بما سيحدث منه أثناءَ العَشاء الرَّبانيِّ Last Supper * . وبعد أن أسْلَمَ المَسيحَ لأعدائِه عاوَدَهُ وَخْزُ الضَّمير بَيْنَا أخذ الكَهَنةُ يَزْدرونه ، فَحاولَ أن يردَّ إليهم نُقودهُم وإذا هو بعدها يَشْنُقُ نَفْسَهُ . ويُصوَّر عادةً شَخْصًا في اكتمال صباه أَسْمر البَشرة داكِنَ شَعْر الرَّأْس واللّحية . وإذ كان هو الصَّرّاف بَيْنَ التَّلاميذ الاثني عَشَرَ لهذا يُصَوَّر حامِلًا صُرَّةً . وَكثيرًا ما يَبْدو يَهوذا في الصُّوَر التي تُمثِّل مريم المَجْدليّةَ وَهي تَمْسَحُ أَرْجُلَ المَسيح . وفي صُوَر العُصورِ الوُسْطى وَمُسْتَهَلِّ عصْرِ النَّهضة كان يُصوَّر فَوْقَ كَتِف يَهوذا عِفريتٌ من الجِنّ يَهْمِسُ في أُذُنِه بِغَوايةِ الشَّيْطان على نَحْوِ ما كانت تُصوَّر به الحَمامة وَهي تَنْقُلُ إلى أُذُنِ أَحَد القِدّيسين وَحْيَ الرَّبّ .

Judgement of Paris تَحْكيمُ باريس

jugement m. de Paris (myth.)

جاءَ في الإلياذة Iliad * أن الأقدار وَضَعَتْ في يد باريس تفاحة ذهبية تُهدى إلى أجمل الإلهات ، واختارت منه حَكَمًا لكي يسلّمها من هي جديرة به من بين الإلهات الثلاث : هيرا Hera * وأثينا Athena * وأفروديتي Aphrodite * . وَلَبِثَ باريس حائرًا مشدوهًا وهو يستمع إلى حُجَجِ الإلهات الثلاث . رأى في هيرا زَوْجَةَ كبيرِ الآلهةِ ذاتَ الهَيْبَةِ والسُّلطان ، وفي أثينا رَبَّةَ الحِكْمَةِ ، لكنَّه ما إن وقع بَصَرُه على أفروديتي بجمالها الفاتن وَلَفَتاتها السّاحرة حتّى مال إليها ، وزاد من مَيْلِه وعْدُها إيَّاه بأن تُزَوِّجَهُ أَجْمَلَ سَيِّدةٍ على وجْهِ البَسيطةِ ، فإذا هو يَأْخذُ بهذا وذاك وَيُقدِم في غَيْرِ وَعْيٍ واضعًا التُّفاحةَ الذَّهبيَّة في يديْها على الرَّغم من تحذير حبيبته — أوينونه Oenone إحدى عرائس البَحْر — إيّاه . وما إن قَبَضَتْ أفروديتي على التُّفاحةِ الذَّهبيّة بيديْها حتى أخذت تَختالُ في زَهْوٍ لتكيدَ بذلك أثينا وهيرا . ولم يَكُنْ باريسُ يَعْلَمُ ما سيجرُّه عليه حُكْمُهُ بَيْنَ الإلهات الثّلاث من نَعيمٍ وَبَلاء . (انظر Iliad) .

(صورة ٣٧١)

The Judgement of Solomon حِكْمَةُ سُلَيْمان

Le Jugement de Salomon (rel.)

وَفدتْ على النَّبيّ سُلَيْمان امْرَأتانِ تتنازعانِ بنوَّةَ طِفلٍ تَدّعي كُلٌّ منهما أنهُ ابنُها ، وَحَسْمًا للنِّزاع طلب سليمان سَيْفًا ، وأمر بِشَطْرِ الطِّفل نِصْفَيْن وَإعطاء كُلِّ امرأةٍ نِصْفَه ، فناشدَتْه الأُمُّ الحقيقيَّة أن يُعطي الطِّفل للمَرْأةِ الأُخرى مُؤْثِرةً بَقاءَهُ حَيًّا بعيدًا عنها على الاحتفاظ بنِصْفه مَيْتًا ، فأمَرَ سليمان الحكيم بإعْطاء الطِّفل لها لأنها أُمّه . وقد أبدع الفنّان نيقولا بوسان Poussin * في تَصْوير هذه الواقعة في لَوْحَتِه المَحْفوظة بمُتْحَف اللُّوفْر .

July *juillet* (cul.) يوليه

مُشْتَقٌّ من اسْمِ يوليوس قَيْصر Julius Caesar الَّذي وُلِدَ في نفس الشَّهْر .

June *juin m.* (cul.) يونيه

مُشْتَقٌّ من اسم جونو Juno * زَوْجةِ كبيرِ آلِهةِ الرُّومانِ جوبيتر Jupiter * ، وهو الاسْمُ اللّاتينيّ لزيوس بعد تَحريفِه Zeus Pater .

Juno (myth.) see: **Hera**

Jupiter (myth.) see: **Zeus**

التاريخ القديم إلى أن تَوَلّى عنه هذه المهمّة آباءُ الكَنيسةِ .

التّجاوُر ، التّراكُب ، التّداخُل **juxtaposition**
juxtaposition f. (arts)

الوَضْعُ جَنْبًا إلى جَنْب .

satires مختلِفةَ المَوْضوعاتِ ، أهمُّ أرْبعة منها هي الأولى وهي بِمَنْزِلة تَبْرير لكتابته الهجائيّة ، والثّالثة عن حَياةِ المدينة city life والعاشرةُ عن غُرورِ الرَّغبات الإنسانيَّة والسّادسة عن المَرْأةِ وَتُعَدُّ أطْوَلَ وأقْذعَ هُجومٍ على النّساءِ في

جُوڤينالِس **Juvenalis**
(٦٠—١٤٠ م) *Juvénal* (cul.)

مُبْتَكِرُ الشّعْرِ اللّاتيني الهجائيّ ، نَفاهُ الإمبراطور دوميشيان Domitian إلى مِصْرَ حيثُ خدمَ بالجيش . وقد ألّفَ ١٦ هجائيَّة

K

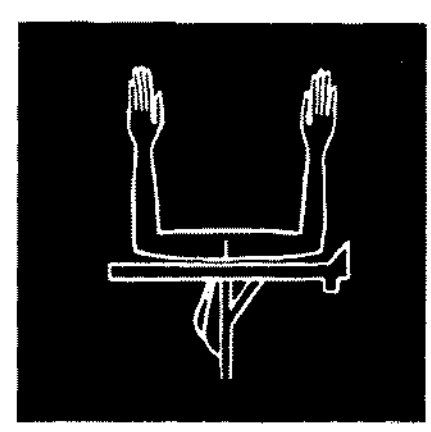
أوكوني O-Kuni تقدم عُروضًا محاكيةً للصّلوات البوذيّة رَقْصًا وَغِناءً بِمُصاحبة جلجلات جَرَسٍ صغيرٍ بينما ترتّل أناشيدَ دينيّةً . وكان المسرحُ الشّعبيُّ قَبْلَ ذلك يقومُ على تلاوةٍ للأساطير بصُحْبة آلة شبيهة بالجيتار ، وَبِضَربات مِرْوحةٍ تؤكّد الإيقاعَ . وما لَبِثَتْ أوكوني بمساعدة عَشيقٍ لها كان يَعْمَلُ ممثّلًا ومديرًا لأعمالها أن أنشأت فِرْقةً تَضُمُّ رِجالًا يؤدُّون أدْوارَ النّساء . وقد أسفرت شعبيّةُ مسرح الكابوكي وشُهْرتُه عن إنشاءِ فِرَقٍ مُتعدِّدةٍ تشمل الرِّجالَ والعاهراتِ قدمت رَقَصاتٍ جريئةً واستهلّت تقليدًا اكتسب على مَدى تاريخه الطّويل سُوء السُّمعة نظرًا لما انطوت عليه العُروض من فُحْشٍ حتى اضطرَّت السُّلطاتُ في عامِ ١٦٥٢ إلى إلغاء مسارحِ الكابوكي التي تضُمُّ النّساء . وفي منتصف القرن التّاسعَ عشَرَ خفّف القانون قبضته شَيْئًا عن اشتغالِ النّساء بالتّمثيل وإن استمرّ الرِّجال يُؤدُّونَ أدْوارَ النّساء في بعض مَسْرحيّات الكابوكي ، وكان يُطلق على هؤلاء الرِّجال اسمُ أوناغاتا onnagata . وعندما أصدرت الدَّولةُ الأمرَ بإيقاف تَقْديمِ عُروضِ مَسْرَح الكابوكي لما تبدّى من مُمثّلاتِه من مباذل ومجونٍ أفضى إلى الدّعارة ، لجأ مَسْرَحُ الكابوكي — لتوطيد مركزه مؤقّتًا — إلى محاكاة الفواصل الهزليّة « كيوغين » kyogen * التي كانت تتخلّل مَسْرحيّات نو Noh * ، ثم ما لَبِثَ الرِّجال والفتيانَ أن قاموا بأدْوارِ النِّساء كما سَبَقَ القَوْلُ .

وقد ظلّ اشتغالُ النّساء بالتّمثيل مُحرّمًا في مَسْرَح الكابوكي طوال مئتين وخمسين عامًا ، من ثلاثة طَوابق .

مَسْرَحُ كابُوكي **kabuki**

kabuki m. **(ka = songs , bu = dances, ki = skills)** (drama)

نمطٌ من المَسْرح اليابانيّ التّقليديّ يقومُ على تَوْليفةٍ مُحكمةٍ من الواقعيّة realism * والشّكليّة formalism * والموسيقى والرّقص والتّمثيل الصّامت mime * والإعداد المَسْرحيّ المثير والثّياب الباذخة . ولا تُعَدُّ تمثيليّاتهُ الغنائيّة — باستثناء بَعْضِها — أعْمالًا أدبيةً بِقَدْرِ ما هيَ وَسائلُ يستخدمها مُمثّلوها لاستعراضِ مَهاراتِهم الفائقة في الأداء صُورةً وصَوْتًا . ومعنى كلمة كابوكي « غناءٌ ورقصٌ وبراعة » . وبغضّ النَّظر عن الصّلة الّتي تَرْبطُ مَسْرحَ الكابوكي في نشأته بمسرح العرائس اليابانيّ Japanese doll theatre * . يُقالُ إنَّ هذا المَسْرحَ بدأ في مَطْلعِ القرن السّابِعَ عشَرَ عندما شرعت كاهنةٌ اعتزلت الكهانة تُدْعى



القرين «كا» ويمثل بذراعين مرفوعتين

(شكل ١٧٣)

كا **Ka** *Ka* (rel.)

هو القَرينُ الذي اعتقد المِصْريُّونَ القُدماء أنه يلْزَمِ الإنْسانَ منذ أن يُولَد ، يَرْعاهُ ويَحْفظه وسمَّوه « كا » . فإذا ما مات الإنسان سَبقَهُ قَرينُه إلى أُخراه يتولّاه فيها كما تولّاه في دُنياه . ويقال إن القَرينَ الحافِظَ للإنْسان في دُنْياه والهاديَ له في أُخْراه كان في مَبْدإ الأمر مِمّا اختصّ به الملوكُ وَحْدَهم ولا يُتاحُ لغيرهم ، غير أنه ما لَبِثَ أن أُتيحَ للرعيّة . وَعِنْدما يموتُ شَخْصٌ يُقالُ إنَّهُ انتقَل إلى الـ « كا » بعَكْس الآلهة والمُلوكِ الّذين يَنْعَمُون دائمًا بالـ « كا » الّذي لا يكادُ ينفصلُ عن أجسامِهم ، في حين أنَّ الإنسانَ العاديَّ مُنْفَصلٌ عن الـ « كا » مادام هُو على قَيْد الحياةِ ، وهو ينتظرُ لِيَندَمِجَ معه . ولِذا يتعيَّنُ الحِفاظُ على الجسم ومَنْعُ تحلُّله بعد أن تَهجرهُ الحَياة لكي يتعرَّف عليه الـ « با » ba * ويدخُله ويتجسَّده من جَديدٍ ، ولكي يُبثَّ فيه مَبْدَأ الحياة ويبْقى على وُجودِهِ دائمًا بفضل القُرْبان مما يجعل تحنيطَ الجَسد وإيواءَه في المَقْبرة أمْرًا ذا بالٍ .

(شكل ٧٣ أ ، ٧٣ ب)

كَعْبةُ زَرَدُشْت **Ka' ba-i Zardusht;**

Zoroaster's Ka'ba *Ka' ba de Zoroastre* (arts)

هو بَيْتُ النّار أو المَعْبَد المُربَّع من العَهْد الأخمينيّ المواجهُ لِقَبْر داريوش Darius * المحفور في الصخر بنقش رُسْتُم قُرْب برسيبوليس Persepolis * حيث يَشْمَخ بُرْجٌ من الحَجَر الجيريّ ارتفاعه ١١ مترًا وعرضه ٧ أمتار ، صُمِّمت به ثلاثةُ صُفوف من نوافذَ صمّاءَ من حَجَرٍ أسود توحي بأن البرج مُكوَّنٌ

في قالب دراميٍّ ، والكثيرُ منها مَأْساواتٌ فاجعةٌ يخفّف من غُلوائها وَمضاتٌ هزليَّة خاطفةٌ ، وأغلبُ نصوصها مأخوذٌ عن مسرحيات العرائس . والنَّوْع الثّاني هو المسرحيَّة الأُسريَّة أو الحياة اليومية [سيڤامونو seiva-mono] ، وهذه تَصِفُ حياةَ العامّة ، ويتبلور مَركزُ الانتباه فيها حَوْل شُخوصٍ شعبيَّة ، وهي في جَوهرها عادةً قِصصٌ واقعيَّة . ومع ذلك فلا يُسْتَبْعدُ أن يَشْتملَ مِثْلُ هذا النَّوْع من المسرحيَّات أَحْيانًا على مَشاهدَ ذاتِ طَابَعٍ غَيْرِ واقعيٍّ ، وقد تَجْنح إلى الخَطابةِ والألوان الخلّابة أكثرَ مما تركّزُ على العناصرِ الجوهريَّة أو على القوامِ المنطقيِّ للحَبْكة الرِّوائيَّة .

وفي مسرح الكابوكي ترتكز الأهمِّيَّةُ الأولى دائمًا على المُمثِّل أكثرَ من أيِّ مَظْهرٍ آخرَ من المظاهر الفنيَّة كالقيمة الأدبيَّة للمسرحية على سبيل المثال . وخِلالَ القرنِ السَّابعَ عَشَرَ انصرف بَعْضُ كِبار الكُتّاب عن التَّأليفِ لمسرح كابوكي الذي أصبح تحتَ الهَيْمنة التَّامّة للممثِّلين ، فتحوَّلوا إلى الكتابةِ لمسرح العرائس حيثُ لا تَغُلُّ عبقريَّتهم الإبداعيَّة قُيودٌ . وكنتيجة لذلك جاء وقتٌ غَدا مسرحُ العرائس فيه أكثرَ شعبيَّةً من مَسْرحِ الكابوكي ، ومن ثمَّ لجأ الأخيرُ إلى تبنِّي كلِّ مسرحيات العرائس . وهكذا أصبحَ مسرحُ العرائس bunraku * اليومَ مصْدَر ما ينيِّفُ على نصفِ مسرحيَّات الكابوكي باستثناء جُمْلةٍ من المسرحيَّات الرَّاقصة . ويشكِّلُ التَّمثيل في حدِّ ذاتِه العُنْصرَ الطَّاغيَ والأهمَّ في مسرح الكابوكي ، وقد جرت العادةُ عندما يُعِدُّ ممثل الكابوكي نَفْسَهُ لأداءِ دَوْرٍ في مسرحيَّةٍ كلاسيكيَّةٍ أن يبدأ بدراسة الأساليب التي اتبعها السَّلف في تأدية الدَّور . ومثْلُ هذا النموذج حتى ولو كان مُعدًّا في الأصل ليكون عَرْضًا واقعيًّا ما يلبث أن يتحوّل إلى « تمثيلٍ صُوريٍّ formalized acting » يُعنى بالشَّكلِ دونَ المَضْمونِ وبالقيمة الجماليَّة أكثرَ من عِنايتِه بما ينطوي عليه العملُ الأدبيُّ من فِكْرٍ أو خيالٍ أو شُعورٍ ، فيغدو رَمْزيًّا مع مرورِ الزمن ، وتُصْبح أقلَّ الإيماءات شأنًا — حتى في مسرحية كابوكي الواقعيَّة — أقْربَ إلى الرَّقص منها إلى التَّمثيل ، وتصاحِبُ كلَّ إيماءةٍ أنغامُ الموسيقى . وثمّة العَديدُ من الشَّواهِدِ على



« كــا » الملك حــور

(شكل ٧٣ب) (بـإذن مـن المتحـف المصـري)

الاهتمامُ بما هو عاديٌّ مَألوف وبما هو مُثيرٌ وهو ما كان بطبيعتِه يَجْنحُ إلى الابتذال ، إلَّا أنَّ مسرحَ الكابوكي ما لَبِثَ أن بَثَّ فيه جاذبيَّةً جماليةً آسرة . وقد بات عددُ اليابانيِّين المتعلّقين بمسرحِ نُو اليومَ أقلَّ بكثيرٍ من المتعلّقين بمسرح كابوكي ، في حين أن مسرحيَّات كابوكي المقتبسة أو المُستَلْهمة من مسرحيَّات نُو تتمتعُ بشَعْبيَّة واسِعةٍ وتشكِّلُ جانبًا أساسيًّا من « ريبرتوار » مسرح الكابوكي . ولا يستخدم المُمَثِّلون الأقْنِعة وإنما يَلْجأونَ إلى المكياج الكثيف ، كما أن المناظر واقعيَّةٌ متقنةٌ .

وثمَّةَ قرابة ثلاثمئة مسرحيَّةٍ في ريبرتوار الكابوكي التي كتبها مؤلِّفوهُ المُتخصِّصونَ يُضافُ إليها عَددٌ من مسرحيَّات كُتّاب لا يُوجَدُ ارتباطٌ بينهم وبين مسرحِ الكابوكي . وهناك مَجْموعةٌ من مَسْرحيَّات كابوكي تُعرف باسم شوسا غوتو shosa-goto أو الدِّراما الرَّاقصة ، وهي أوَّلًا وقبل كلِّ شيءٍ مسرحيَّاتٌ راقِصةٌ بأكملها ، يَرْقصُ خِلالَها المُمثِّلونَ على أنغام موسيقى الأصوات الآدَميّة والآلات ، وتروي أكثرُها قصَّةً كاملةً ، على حينِ لا يشكِّلُ البَعْضُ الآخرُ غيرَ مقطوعاتٍ راقصةٍ مُنْفَصلة . وتنقسِمُ بقيَّةُ مسرحيَّات كابوكي غير الراقصة إلى نوعين من حيثُ موضوعها ومن حيثُ شخصيات المسرحيَّة : النوعُ الأوَّلُ هو المسرحيَّةُ التَّاريخيَّة [جيداي مونو jidaimono] ، وهذه تصف الحقائقَ التاريخيّة أو تقدِّم سيرَ النُّبلاء والمحاربينَ مُصاغةً

فكانت فترةً كافيةً لكي يَرْقى فَنُّ الأوناغاتا ويبلغَ مَرْتبةَ الكَمالِ فلا يَبْقى مَكانٌ للممثلات في مسرح كابوكي بعدَ إلغاءِ تَحْريمِ اشتغال النِّساء بالتَّمثيل ، إذ أصبح فَنُّ الأوناغاتا جُزْءًا لا ينفصل عن الكابوكي بحيث إذا حُرِمَ المَسْرَحُ من هذا العُنْصر لفقدَ الكابوكي قيمتَه إلى الأبد .

والكابوكي مَسْرحٌ تلفيقيٌّ (انظر eclecticism) تجميعيٌّ شاملٌ إذ يَضُمُّ عَناصرَ من التَّقاليد الدّراميةِ اليابانيَّة القديمةِ مثلَ حَفْلِ طُقوسِ الرَّقص في البلاط الإمبراطوريِّ « بوغاكو bugako » ومسرح نو Noh * ، وكلاهما فن يضرب في القِدَم والعَراقة ، وكانا وَقْفًا على طبقةِ النُّبلاءِ والأرستقراطيَّة العسكريَّة المعروفة باسم ساموراي Samurai * ، فغدا مسرحُ الكابوكي هو مَسْرحَ سكان المُدنِ والرِّيف ، ودارت موضوعاتُه الأساسيَّةُ التي طَرقَها حَوْلَ الصِّراع بين البشر الذين كانوا يُقاسونَ من النِّظام الإقطاعيّ وبين دَعائمِهِ وتَسلُّطِ رجاله ، ولذلِك وَجَدَ شعبيَّةً لا يزالُ يظفر بها لَدى الجَماهير بفضل الطَّابَعِ الإنسانيّ الذي يتحلَّى به . وبينما اتَّسَم حَفْلُ البوغاكو ومَسْرح نُو بالأناقة الرَّهيفة ورقة الحركة المتناهية كان الكابوكي خَشِنًا غيرَ خاضعٍ لِضَوابطَ صارمةٍ بل تشوبُ جمالَهُ البَهْرجةُ والإفراطُ . ولقد تضمّن مَسْرحُ الكابوكي أجزاءً من كل الأشكال المسرحيَّة اليابانيَّة السَّابقةِ عليه ، فثَمّةَ وشائجُ قويةٌ تربطُ مسرحَ كابوكي بمسرحِ نُو السَّابق عليه وبالمسرحيَّة الهزليَّة المَعْروفة باسم كيوغين ، وبمسرح العرائِس اليابانيِّ [جوروري joruri] الذي نشأ في القرن ١٧ ، فلقد اقتبس مسرحُ الكابوكي الكثيرَ من عَناصِرِ مسرح نُو وحاكاه وإن تخلّى عن الأقْنعة . ويَدين مَسْرَحُ كابوكي بجانبٍ كَبيرٍ من نجاحِهِ إلى الذَّوْقِ الفنِّيِّ السَّائِدِ في حِقْبَة توكوغاوا Tukugawa (١٦٠٣ — ١٨٦٧) ، وهي الفتْرةُ التي وقع فيها اختيارُ فنَّاني « مَدْرسة أوكيو — إيه ukiyo-e * » لصور رواسمهم الخشَبيَّة woodblock prints * على مَوْضوعات المشاهد اليوميَّة والثِّياب الخلّابة لعامَّة النَّاس . وإذ كان مسرحُ الكابوكي على الدَّوام قادِرًا على تَقبُّلِ الأشكالِ الجديدة والأفكار المحدثة فإنه سرعانَ ما تَمثَّلَ فيه هذا

الطَّبقةِ ، ومن ثمَّ نجدُ اليومَ بَعْضًا من أُسَرِ مُمثِّلي الكابوكي تعودُ إلى سبعةَ عَشَرَ جيلًا سابقًا . وبينما كان مُمثِّلو الكابوكي في عصر الإقطاعِ يُعدُّون — برغمِ شعبيتهم الجارفةِ بين الجماهيرِ — من الطَّبقة الاجتماعيَّةِ الدُّنيا ، ارتقت مكانتُهم اليومَ إلى الحدِّ الذي انتُخِبَ معه البارزون منهم أعضاءً في أكاديميَّة الفُنُونِ اليابانيَّة ، وهُو أكبر شرف يمكنُ أن يحظى به فنَّانٌ .

وفي مسرحيَّات الكابوكي يقفُ فَوْقَ خشبة المَسْرحِ شُخوصٌ من غير الممثلين يَرْتدون ثيابًا سَوْداءَ تنتهي بِقلنسواتٍ تُغطِّي رُؤوسَهم ، ويتَّخذون أماكنَهم وراءَ الممثِّلين مُباشرةً ، ويُطلَقُ عليهم اسْمُ « كوروغو » kurogo أي « المتلفِّعُ بالسَّواد » ، وهم المُكلَّفونَ بكُلِّ ما يتَّصل بأدواتِ المسرح ومعدَّاته ، كما يقومونَ أيضًا بدَوْرِ الملقِّنينَ ، ومع أنَّ المشاهدينَ يَرَوْنَهم إلا أنَّ المفروضَ أن يتجاهَلوهم تمامًا .

وثمَّةَ تفاعلٌ تقليديٌّ بين مُمثِّلي الكابوكي وَمُشاهدي المسرح ، فَبينَ آونةٍ وأخرى يتوقَّف الممثِّلونَ عن الأداء لِمُخاطبة الجُمْهور الذي سَرعانَ ما يتجاوبُ معهم سَواءٌ برفع عقيرته بالثَّناء والاستحسانِ أو التَّصفيقِ بالأيدي ، وأحيانًا يهتفون بأسماءِ نُجومِهم المُفَضَّلةِ أثناءَ العَرْض . ولما كان عَرْضُ الكابوكي يَسْتَمِرُّ من الصَّباحِ إلى المَساء ، كان الكثيرُ من المشاهدين يَكْتفونَ بمُشاهدة روايةٍ واحدةٍ أو مَشْهدٍ واحدٍ ، ولذا كان المسرحُ يعجُّ دائمًا بحَركةِ المُشاهدينَ جيئةً وذَهابًا أو تقديمِ الطَّعام لهم إذا حانَ موعدُ تناوله .

ويتضمَّنُ بَرْنامجُ الكابوكي المَوْضوعاتِ والأَعْرافَ المُتَّصلةَ بكُلِّ فَصْلٍ من فُصول السَّنة الأربعة أو بعَناصرَ من الأحداثِ الجارية . وعلى العَكْسِ من المسارحِ الأوربيَّة التي يَفْصِلُ فيها الإطار المَسْرحِيُّ « البروسينيوم » proscenium * الممثِّلين عن جُمْهور المتفرِّجينَ (مُنْذُ نِهاية القرن ١٧) تتخلَّلُ عُروضُ الكابوكي جمهورَها على الدَّوام ، فبدلًا من الدِّهليز ذي السياج الذي يَرْبطُ بين خشبةِ المسرح وغُرفة الثِّياب في مَسْرحِ نُو ، كان لمسرحِ الكابوكي مَمَرٌّ يؤدِّي من وَراءِ النَّظَّارة إلى خشَبَة المَسْرح ، وبذلك يُعلن الممثِّلون عن وجودِهم ليس من

المسرحيَّة التَّاريخيَّة أو الأسريَّة حتى تبدأ الموسيقى ، فيَنبِضَ جَوُّ المسرح الساكنُ بالحياةِ . وتُستخدم الموسيقى وكأنَّها اللَّحْن الدَّالُّ أو المميزُ leitmotiv * للمسرحيَّة ، كما أنها تُنبِّه الممثِّل إلى أن دَوْرَه في الدُّخول إلى خشبة المسرح قد حان ، وبمُصاحبتها يُجري الممثِّل حِواره ويؤدِّي دوره ، ويظهر الموسيقيُّونَ جميعًا أَمامَ النَّظَّارة في حالةِ المَسْرحيَّةِ الرَّاقصة ، كما تتنوَّع موسيقى الكابوكي بين اثني عَشَرَ نَوْعًا وَفقًا للمدارسِ المختلفة . وثمَّة أنواعٌ متعدِّدةٌ من التَّأثيرات الصَّوتية إلى جِوار الموسيقى ، وأهم ما تَنْفردُ به هُو صَوْتُ المُصفِّقات الخشبيَّة التي تُعْلن بَدْء مسرحيَّة الكابوكي وخاتمتَها والَّذي يتكرَّرُ في أوْزانٍ إيقاعيَّةٍ مُتقطعة ، كما تُستخدمُ أيضًا باعتبارِها إحدى الآلات الموسيقيَّة الطَّرفيَّة خِلالَ العَرْضِ المسرحيِّ .

ولما كانت أهمُّ خاصيَّةٍ يتميَّز بها فنُّ الكابوكي باعتبارِه فنًّا مَسْرحيًّا عن بقيَّة الأشكالِ المَسْرحيَّة — كما سَبَقَ القَوْلُ — هي المسئوليَّةُ البالِغَة التي يَضَعُها على كاهلِ الممثِّل ، فقد سُطِرَت الغالبيَّةُ العُظمى من مسرحيَّات الكابوكي الكلاسيكيَّة بيَراعِ كُتَّابٍ مُلْحقينَ بمَسارحِ الكابوكي المختلفة ، يكونونَ عادةً على درايةٍ تامَّةٍ بنِقاطِ القُوَّةِ والضَّعف في كلِّ ممثِّلٍ بذاته ، فضْلًا عن مَعْرفتهم بأسلوبه الأدائي ، ومن ثَمَّ يبذلُون جَهدًا خارقًا في إبداع مسرحيَّاتٍ تَكْشِف عن المَواهبِ الفريدةِ في هؤلاء المُمثِّلين الذين ينبغي أن يُمضوا فترةً طويلة في أداء تدريباتٍ شاقَّةٍ حتى يمكنَ لهم اكتِسابُ بَراعةٍ فائقةٍ لأداءِ الأدوارِ التي تُسْنَدُ إليهم . ومن هنا كان لابدَّ لكلِّ شخْص يتطلَّع إلى أن يصبحَ ممثِّل كابوكي أن يبدأ تَمْرينَهُ من سِني الطُّفولة ، كما ينبغي عليه أن يطرُقَ العَديدَ من فُروعِ الثَّقافة الفنِّيَّة . فما دَام الكابوكي لونًا من ألوانِ الدِّراما الموسيقيَّة يُصبح الرَّقص اليابانيّ والموسيقى اليابانيَّة جزءًا لا يتجزَّأ من تَدْريبه . والجديرُ بالتنويه أنَّ الجُزْءَ الغالبَ من تقنيةِ الأداءِ الكابوكيِّ ليس هو ما اكتسبَه الممثِّلون المعاصرونَ من خِبْرةٍ شخصيَّةٍ فَحَسْبُ ، وإنَّما هو ثَمرةُ جهودٍ مُتراكمةٍ أسْهَمَ بها أسْلافُهم على مدى أجْيالٍ عَديدةٍ يتوارثُها جيلٌ في إثر جيلٍ من الأسْرةِ الواحدةِ مع بعض التَّعديلات

الغُلُوِّ في هذه الرَّمزيَّة حتى باتت تَجْريدًا فَحَسْبُ ، بحيث أصْبحَ « التمثيلُ الصُّوريّ » للشَّخصيَّة بَعيدًا كُلَّ البُعدِ عن أيِّ تَعْبيرٍ مَقبولٍ عن الدَّور إن لم يَكُنْ مُنافِضًا له . وتظهَرُ الحاجةُ إلى مثلِ هذه التَّقنية الخاصَّة القائمة على « التَّمثيل الصُّوريّ » في لَحظات الذُّرْوة أو في خاتِمةِ المَسْرحيَّةِ الكلاسيكيَّة على يد المُمثِّلِ الرَّئيس الَّذي يَتوقَّف لِوَهْلَةٍ في وِضْعَةٍ تصويريَّة متَّخذًا نظْرةً مُحدِّقةً . وهذا النَّمطُ الفريدُ من التَّمثيل هو نموذجٌ جَليٌّ لنُزوع مسرحِ كابوكي لاستعارة وضْعات جَمال التَّماثيل statuesque beauty . كذلك تسري هذه الشَّكليَّةُ أو الصُّوريَّةُ على الأصوات في التَّمثيل الكابوكي ، فحتى في المسرحيَّة الأسريَّة الواقعيَّة بطبيعتِها ، نجدُ الكلامَ يَبْتعدُ عن « الطبيعيَّة » ويضفي على الخَطابة فيمةً مثاليَّةً ، لتغدوَ سُطورُ مسرحية الكابوكي ولاسيما المونولوجات [الأحاديث المنفردة] الطويلة ذاتَ تنسيقٍ إيقاعيٍّ جذَّابٍ في تمَوُّجات الصَّوْتِ ، يَتراوحُ بين الغِناء والنِّقاش العاديّ . ويتجلى هذا أكثرُ ما يتجلَّى في حالةِ مُصاحبة الموسيقى للحديث المنفرد [مونولوج] أو الحِوارِ [ديالوج] بين شخصيَّات المسرحيَّة ، وهو ما يُضفي على التَّمثيلِ المزيدَ من الإيقاعِ ويُسْبِغُ على الحركةِ مظهَرَ الرَّقصِ . ويشكِّل الجمالُ الأخَّاذ خاصيَّةً أساسيَّةً في مسرح كابوكي ، فمعدَّات المناظر والثِّياب وأساليبُ المكياج في هذا المسرح تُعَدُّ بَيْنَ أهل المسرح أشدَّها بَذَخًا وتَرفًا في العالم . ومن ثمَّ يمكن القَوْلُ بأن مَرَدَّ الشَّعْبيَّةِ التي يَظفر بها مسرح الكابوكي اليومَ إلى حدٍّ كبيرٍ إلى « جمالِها التَّصويريّ » ، ذلك لأن المُشاهدين يُحسُّون أقصى مُتْعة مع انسياق الألوان المتآلِفة التي تبهرُ عيونَهم حتى ولو لم يقتنعوا بحَبْكةِ الرِّواية .

وتحتلُّ الموسيقى دَوْرًا مُهَيمِنًا على فنِّ الكابوكي ، وبينما تُستخدم عِدَّة أنواعٍ من الآلاتِ الموسيقيَّة في مسرح الكابوكي — سَواءٌ في مُصاحبةِ الغِناء أو مُسْتقلَّةً — فإن الآلة الأساسيَّة هي الشَّاميسين [أو السامِيسين] shamisen ، وهي آلةٌ ذاتُ أوتارٍ ثلاثةٍ شبيهةٌ بآلةِ البالالايكا ، تُعزف بواسطةِ الرِّيشة ، ومن هنا جرتِ العادةُ على إطْلاق اسْمِ موسيقى الشَّاميسين على مُوسيقى مسرحِ كابوكي . وما تكادُ السِّتار تنفرجُ في

أحدِ أجْنابِ المَسْرح بل من مُؤخَّرة قاعةِ النَّظَّارة .

وبطوكيو الآنَ مَسْرحانِ للكابوكي أحدُهما هو مَسْرَحُ كابوكي — زا Kabuki-za ، (زا بمعنى مسرح) ، والثاني هو المَسْرح القوميُّ ، وثمَّة فِرَقٌ أخرى للكابوكي تقدِّمُ عُروضها خارجَ طوكيو . ويشتمل برنامجُ مَسْرح الكابوكي على حَلَقَات ثلاثٍ هي الحلقة التاريخية « جيداي مونو » jidaimono وحلقة الرقص « شوساغوتو » shosagoto وحلقة الحياة اليومية « سيفامونو » seivamono ، ويقدِّمُ المسرحُ حفْلَتَيْن يَوْميًّا تستغرقُ في مسرح كابوكي زا kabuki-za خَمْسَ ساعاتٍ وفي المسرح القوميِّ أربعَ ساعاتٍ .

وقد أثَّر مسرحُ الكابوكي في النَّظريَّات التي نادى بها الفنَّان الرُّوسيُّ سيرجيه أيزنشتين فيما يتَّصل بالمُونتاج السِّينمائيّ ، كما تأثَّر بها كلٌّ من المخرجَيْن السِّينمائيَّيْن الإيطاليَّيْن فيديريكو فلليني Federico Fellini وبيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini .

وأخيرًا فمع أن مسرحَ الكابوكي لا يَصِفُ الحياةَ المُعاصِرة في اليابان التي أخذت اليوم الكثيرَ عن حضارةِ الغرب ، إلا أنَّه لا يزال يَحْظى بشعبيَّةٍ واسِعةٍ ، ولعلَّه سيبقى طويلًا أثيرًا في وِجْدانِ الأمَّة اليابانيَّة وأحد سِمات عِزَّتِها .

(الصور ٤٢٧ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣)

kaisariyya, (Gk.: kaisarion) **القَيسارِيَّة**
qaysaryya (arch.)

كَلِمةٌ من أصلٍ يونانيٍّ بمَعْنى قَيْصريّ أو إمبراطوريّ imperial اخْتِصارًا لِعبارة سوق إمبراطوريَّة imperial market . وتُطلَق على مَجْموعةٍ من المباني العامَّة على شَكْل أروقةٍ مُعمَّدة مَسْقوفة تَحْتوي على دكاكينَ وورشٍ ومُسْتَوْدعاتِ بَضائعَ ، هذا إلى حُجُراتٍ مَعيشيَّة . وتفترق القَيْساريَّة عن السُّوق suk بضخامتها وبأنها مُنْشأةٌ للتِّجارة الدَّوْليَّة وباحتوائها على العديد من الأروقة المعمَّدة المُطلَّة على صَحْنٍ مكْشوف ، بينما تقوم السُّوق على رُواقٍ واحِدٍ .

وكانت القَيْساريَّة في مَبْدَأ الأمْر تُستَخْدَم مُسْتَوْدَعًا للبضائع قبل التَّخْليص عليها وفي نفْسِ الوَقْت نُزُلًا ، وأقْدَم هذه المباني كان « إمبراطوريًّا » أعني تابعًا للدَّوْلة وخاضِعًا لإشرافها . واستخدمت كلِمَةُ القَيْساريَّة أصْلًا في الأقاليم الواقِعة تَحْت النُّفوذ البيزنطيِّ مِثْل سوريا وفِلَسْطين وبعْضِ أجْزاء شمال أفريقيا ثُمَّ انتقلت الفِكرةُ فيما بَعْد إلى إسبانيا وإلى بَقيَّة دُوَل الشَّرق الأدْنى .

أما في العَصْر الإسلاميِّ فكانت تَتْبَع مؤسَّسات القِطاع الخاصِّ التي يملِكُها سَراةُ التُّجَّار وأفرادُ الأُسَر المالِكة وكِبار رجال السُّلْطة ، ونشأت أوَّل ما نشأت في الإسكندرية في نفس الوقت الذي تخضَع فيه لإشراف « المُحْتَسِب » فيما يتَّصل بتقدير المُكوس وجبايَتِها . ويَذْكُرُ المقريزي في « الخُطَط » ١٤٤١ العَديدَ من القَيْساريَّات المَوْجودة بالقاهرة ، غير أنَّ الوكالة wakāla * ما لبثت أن أخذت بالتَّدريج مَحلَّ القَيْساريَّة .

وقد أطْلَقَ الرُّومان كذلك اسْمَ قيسارية Kaisariyya ابتداءً من عَهْدِ قيصر أوغسطس Augustus إلى عَهْدِ تيبريوس Tiberius على سَبْع عَشْرَة مدينةً في الأقاليم الرُّومانيَّة في الشَّرق الأدْنى وشمال أفريقيا . وأشهر القَيْساريَّات التي حَفِظها الزَّمن هي القيسارية الموجودة في الجانب الشَّماليّ من ميدان شاه [الميدان الملكي] بأصْفَهان وكذلك في دِمشق وحَلَب .

kakemono **كاكيمونو ، لُفَيفة مُصوَّرة مُعلَّقة**
(Chinese: chou) *kakémomo* (arts)

كان المصوِّرون الصينيون واليابانيون ينجزون لوحاتهم على رقع مستطيلة من الحرير الثمين أو النَّسج المطرَّز وأحيانًا من الورق ، تُثَبَّت في كلا طرفيها العُلْوي والسفلي عصا أسطوانية رقيقة مستعرضة من الخشب النفيس Jade أو من العاج ، تُطْوَى اللوحة حول إحداهما على شكل أسطوانة أو يُمْسَك بإحداهما مستعرضة فتنسدل اللوحة وتبدو مجلوَّة للعيان . وتُعَدُّ الكاكيمونو لتعليقها فوْق الجُدرانِ أو في التوكونوما tokonoma * — وهي الكوة التي تُعلَّق فيها هذه اللفائفُ أو الزُّهورُ المُنسَّقةُ — وهي في أغلب الظَّنِّ فكرةٌ بوذيَّةُ الأصْلِ . وكانت هذه التَّكوينات الرَّأسيَّةُ تُعلَّق لفتراتٍ وجيزةٍ وتُستبْدَل بغيرها في مُناسباتٍ مُعيَّنة ، ثُمَّ تُطوى وتُعادُ إلى صَناديقها المُعطَّرة للاحتفاظ بها حتَّى يَحينَ الفُرصةُ لتعْليقها وعَرْضها من جَديدٍ .(انظر makimono)

Kalilah wa Dimnah **كَليلةُ وَدِمْنَة**
Kalila et Dimna (arts)

اهتم الشُّعراء العَرَب الأوائل بالحَيَوانات وَخاصَّةً الإبل والجِياد يتَّخذونَ منها مادَّةً لأشْعارهم ، وخلعوا عليها أوْصافًا تكشِف عن دِقَّة ملاحَظتهم . وقد تضمَّنت نقوش « قُصَيْر عمْره » ببادية الأرْدُن من العصر الأمويّ صُوَرًا لحَيَواناتٍ في مَشاهِد الصَّيْد وصُوَرًا أخرى لها ذَات طابَع زُخرُفيّ خالِص . فلا عَجَبَ إذًا في أنْ نجِدَ كِتابًا من بَواكير كُتُب الأدَب العربيّ يتناول سيرَ الحيوان هو كِتاب كليلة ودِمنة الذي يضُمُّ عِدَّة أساطير تَدور حَوْلَ بَطَلين من فَصيلة ابن آوى . وهو في حَقيقته تَرْجمة عربيَّة تَصدَّى لها ابن المقفع المتوفَّى عام ٧٥٩ لنصٍّ قديمٍ يَرْجِعُ إلى القرن ٦ كتَبه الفيلسوف الهِنديُّ بَيْدَبا . غيْرَ أن ابن المقفع تَرْجَمه عن الفارسيَّة لا عن النصِّ الأصْليّ المكْتوب بالسَّنسِكْريتيَّة . وكتب في مُقدِّمة الترجمة العربية أن هذه الحَيوانات تتحدَّث إلى الملوك أكثر مِمَّا تتحدَّثُ إلى الشَّعب والنَّشْء . ذلك أن الكِتاب الهِنديّ كُتِبَ أصلًا ليكونَ « مرآةَ لحياةِ الأمَراء » ، وأضاف أن تَزْيينَ الكتاب بصُوَرٍ ملوَّنة كانَتْ تَهدِف إلى مُضاعفةِ سِحْره وجاذبيَّتِه وتعميق الإحساس بالحِكْمة المُستَخلَصة من كلِّ قصَّةٍ من قِصَصه . هو إذًا كتابٌ مُوَجَّه إلى الملوك صُوِّر في عُصورِ الإسْلامِ الأولى ، ونُقِل عن تَرْجمةٍ فارسيَّةٍ كانت تتضمنُ دونَ شكٍّ مُنَمْنَمات مُتَّسقةً مع الأسْلوب الفنِّيّ للبلاط السَّاسانيّ .

ويبدو أن المصوِّرين مُنْذ البداية قد نَفذوا إلى الرُّوح الأصيلة في هذا العَمل الأدبيّ الجَليل ذي الجاذبيَّة الإنسانيَّة العريضة . وكثيرًا ما برَّز نجاحُهم في إجادة التَّعْبير عن مَلامِح الحَيَوانات نجاحَهُم في التَّعبير عن مَلامِح الآدميِّين . فنرى الثَّعالب وهي تُراقِبُ الثَّور الأبْلَهَ يُساقُ إلى حَتْفِه مُبْتسِمةً في سُخْريَة واستهْزاءٍ فَرِحةً بتَفوُّق دَهائها ، والغرابُ يَشهَدُ مَصيرَ أصدقائه في تعاطُفٍ ويدبِّر الخطَطَ في حِكْمةٍ ليخلِّصَهم ويُنجِّيهم ، ويُظهِرُ البومُ ابتسامته المُستفِزّة وغضبَه الوحشيَّ حينَ تُصيبه الخَيْبَة . وهكذا تَسْعَدُ الحيوانات

كاماسُوترا **Kama-sutra**

Kama-soutra (rel.)

تدلُّ الآثار المتخلِّفةُ عن عِباداتِ القَضيب phallic worship التي يُرمز إليها الجِنْهير menhir * والعمود الهِرْمسيّ herm * على أن التّاريخ القَديم قد شَهِدَ بَعْضَ العِبادات الماجنة المُكرَّسة للإخصاب وبَعْثِ المَوْتى إلى الحياة ، وأن لِمُعْظَم آلهة ديانات البحر المتوسط ذاتِ الأسْرارِ المقدَّسة مِثْل عَقائد ديونيسوس Dionysus * ، وإيزيس Isis * وعِشْتَار Ishtar * بَعْضَ السِّمات الجنسيَّة الصَّريحة . وكذلك فقد تأثّرت فُنونُ وآدابُ الشَّرْق الأقصى بالمَذْهب التَّنْتريّ Tantrism * الَّذي يُشكِّل بين ما يشكِّل لَوْنًا من التَّصوُّف الماجِن ذاعَ في أرجاء الهِنْد خِلالَ القَرْنَين السَّابع والثَّامن أدّى هو والأدب المكشوف إلى انتشار المَنْحوتات المثيرة جنسيًّا في المعابد الهندوكيَّة لاسيما في خاجوراهو Khajurahu خِلال القرنين العاشر والحادي عَشَر . ولا يَفْتأ زائرو الهِنْدِ أن يقفوا حائرين مَشْدوهينَ حينَ تَقع أبْصارُهم على زَخارِف المَعابِدِ الهندوكيَّة الفاحِشَة بما تَضمُّ من غرايا ومشاهد جِنْسيَّة تفصيليَّة صارِخة ، مَنْقوشةً كانت أم مُصَوَّرة ، غير مُصَدِّقينَ ما يزعمه سَدَنةُ الهندوكيّة بأنها فَنٌّ دينيّ وروحانيّ . وهو نَفْس المَفْهوم الذي يتلفَّع به الأدب الهنديُّ المَكْشوف مِثْل كِتاب مأثورات الحُبِّ الجِنْسيّ المَعْروفِ باسْم كاماسوترا الذي ألّفه فاتسيايانا Vatsyayana حَوالي عام ٣٠٠ م ، ونقله الرحَّالة المستشرق ريتشارد بيرتون Richard Burton إلى اللُّغة الإنجليزيَّة في عام ١٨٨٣ .

وقد أعَدَّ المؤلِّف هذا المَبْحثَ الشَّهيرَ عن الحبِّ واللَّذة ليكون دَليلًا فنّيًا إلى تَذوُّق المُتَع الجنسيَّة واستِباق البهجة الحِسّيَّة التي تُزْجيها العُطور والموسيقى والشِّعْر الغِنائيّ باعْتبارها فُنونًا مُساعدة . ولا يَفوتهُ أن يَسْتعرض العَلاقات الغراميَّة بَيْنَ الرِّجال والنِّساء على مَدى تاريخ الهِنْدِ القديم . على أنَّ الكتاب وإنْ لَمْ يَذْهب إلى أن المُتْعة الحِسّيّة هي الخَيْر الأسْمى إلّا أنه في الوقت نَفْسه لا يحطُّ من قَدْرها أو يستخفُّ بها ، بل هي عِنْدهُ مَوْضع التَّقدير لأنها عُنْصرٌ لا غِنى عَنْه لِسَعادة الإنسانِ في سنٍّ مُعيَّنة ، وكذلك لتَقْوية رَوابِطِ الزَّواج . وينظر المؤلِّف إلى الجنس على أنه

أغْوارِ الشَّخصيَّة الذَّاتيَّة من خِلال المُلاحَظَة المُرْهفة بأعْمق مما بلغته كافةُ الأساليبِ الشَّرقيَّة السَّابقة . وتألَّق على رأسِ قائمةِ فنّاني حِقبة كاماكورا المثَّال أونكي Unkei الذي تُعَدُّ صورُ الشُّخوص التي نحَتها أوَّل نَماذج الدِّراسةِ الدَّقيقة للشَّخصيَّة الإنسانيَّة في الشَّرْق الأسيويّ . وكان أونكي يحفر تَماثيلهُ في قِطَعٍ رَقيقةٍ من الخَشَبِ يلصقُها بَعْضها بِبَعْضٍ ثُمَّ يطليها . وقد تطوَّر هذا الافتِتانُ بِتَصْويرِ حياةِ النَّاس وشخصياتهم فيما بَعْدُ ليقدم فنًّا مسرحيًّا عَظيمًا هو مسرحُ « نو » Noh * الذي غدا وسيلة التَّرفيهِ عن الطَّبقةِ العُليا والقادة العسكريِّين في اليابان الإقطاعيَّة ، حَيْثُ يرتدي الممثّلون أقْنعةً تَكْشِفُ للمتفرِّجين نَوْعيَّة الشُّخوص التي يقدِّمونها والتي يتسنَّى تَمييزُها عن بُعْدٍ لما تنطوي عليه من تَعْبيراتٍ شديدةِ الوُضوح .

وقد صُمِّمَت لفائفُ عَهْد الكاماكورا المُصَوَّرة على نَهْجِ لفائِف المناظِر الطَّبيعيَّة الصِّينيَّة كي تُطالَعَ من اليمين إلى اليَسارِ ، ولكنها تُصوِّرُ لعالمٍ شديدِ الاختلاف ، يتضمن مَعارِكَ القتال المروِّعة وانقضاضَ الخَيْلِ وصَليلَ السُّيوف المتصارعة وَصُوَرًا قَصَصيَّةً مُتواصلة الحلقات مُطَّرِحة النُّصوص المكتوبة . ويبدو أن فنَّانَ ذلكَ العَهْد قد ابتدع طَريقةً جديدةً في رَسْمِ هذه اللَّفائِف بأن يَتَّخِذَ مَوْضعه في رُكْنٍ مُنْزوٍ يشرف منه على المَشْهدِ من مَكانٍ قَصيّ . وبطبيعةِ الحالِ لم يكن الفنانُ يَسْعى إلى تَقْديمِ منظرٍ شَديد الاتِّساقِ بقدرِ ما كان يَسْعى إلى تَقْديمِ مَشْهدٍ مَشْحونٍ بالواقع الحيِّ للحياة ، وقد قُدِّرَ لهذه الرُّؤيةِ الفَنيَّة أن تزدهرَ فيما بَعْدُ أيَّما ازدهار .

وفي مُسْتَهلِّ هذه الحِقبة عرفت اليابانُ أساليبَ تَصْوير المَناظر الطَّبيعيَّة الصِّينيَّة في أسْرتي صُونْ Sung * ويُوَنْ Yüan * ، ومرَّةً أخرى بدأت الصِّينُ تُمارسُ تأثيرها على الفنَّانين اليابانيِّينَ الذين ما لَبِثوا أن ابتكروا أسْلوبًا جديدًا متأثِّرينَ بِمَذْهَبِ زن Zen * البوذيّ المُسَمّى كارا ــ إيه Kara-e أي التَّصْوير الصِّيني .

وفي نَفْس الوَقْت لم ينقطع الفنَّانون عن تَصْوير المَوْضوعاتِ الدِّينيَّة ، كما غَدا تَصْويرُ البُورتريهات شديدَ الذُّيوع ، وقُرْب نِهايةِ هذه الحقبة بدأ التَّصويرُ الصِّينيّ في الانتشار مِنْ جديد .

بتعاطُفِ المُصَوِّر جيلًا بَعْدَ جِيلٍ حتى بلغت هذه المَجْموعةُ الجَذّابةُ من فَنِّ تَصْوير الحَيوان والطَّير تَعْبيرَها الأجْمَل والأوْفى في طِرازِ الهِنْدِ المغوليّ Moghul style * .

ومن أوائل مَخْطوطاتِ هذا الكتاب المُصَوَّرة نُسْخةٌ تَرْجِعُ تاريخُها إلى عام ١٢٢٠ من مَدْرسة التَّصوير العربيَّة مَحْفوظة بدار الكُتُب القوميَّة بباريس ، ولم يكُفَّ المُصَوِّرون سَواءٌ خِلالَ مدرسةِ بغداد أم مَدْرسة الإيلخانات المغوليَّة أم المَدْرسة التَّيموريَّة أم المدرسة الصَّفويَّة عن تَزْيين مَخْطوطات هذا الكتاب الفَريد .

(الصورتان ٤٣٦ ، ٤٤٦)

كالُوكاغاثيا **kalokagathía** (Gk.)

(aesth.)

أي اتِّحادُ الجَميلِ والفاضِل ، فقد كانَ الإغريق يَرْبِطونَ بَيْنَ الجمال والفضيلة ويُؤمِنونَ بالصِّلة التي تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أيُّ شَعْبٍ من الشُّعوب المتحضِّرة القَديمة . ويكشف لنا تَرْتيبُ شِقَّي هذا اللَّفْظ : kalos بمعنى الجميل و agathos بمعنى الفاضل عن أهمِّيَّة الجمال ومكانته الرَّفيعة .

وعلى هذا النَّحْو بنى الإغريقُ أخلاقيّاتهم على أُسُسٍ جماليَّة ، وَوَضعوا الفُنونَ في هذه المكانة السَّامية التي أثارت الإعجابَ بها وحَرَّكت في النَّاس الوَلَعَ بِمُمارسَتِها .

حِقْبةُ كاماكورا **Kamakura period**

période f. Kamakura (١١٧٠ ــ ١٣٥٠)

(cul.)

اندلعت ألسنةُ الحَرْب الأهليَّة باليابان في أواخر القرن ١٢ إلى أن قُدِّر للشوغُوون Shogun * ميناموتو Minamoto أن يَسْتولي على مَقاليدِ الأمورِ مُؤسِّسًا حِقبةً جديدةً من الحكم الإقطاعيّ في كاماكورا (الواقعة إلى الجَنوب من مدينة يوكوهاما الحالية) . ورَغْمَ امتدادِ تَقاليدِ حِقْبةِ هِيَ آن Heian * إلى هذه الحِقْبة الجديدة إلّا أنها وقعت تَحْتَ تأثيرِ الفِكرِ العَسْكريّ للبَلاطِ الإمبراطوريّ ، فتحوَّل مُصَوِّرو اليامانو ــ إيه Yamato-e عن تَصْوير مَوْضوعاتِ البَلاطِ الأنيقةِ إلى تَصْويرِ المَعارك الحربيَّة والأحداث التَّاريخيَّة ، وظَهَر طِرازٌ جديدٌ عُني كُلَّ العنايةِ بالتَّعْبير عن القُوَّة والبأسِ والواقعيَّة ، كما وُفِّق إلى سَبْرِ

أكثر من الصَّحْن اتّساعًا وأقلّ ارتفاعًا . وتنتصب في الصَّحْن والجَناحَيْن أعمدةٌ بَرْدِيَّةُ الشَّكْل ، كما جُعلت تيجانُ أَعْمدة الصَّحن الأَوْسط الأكثر إضاءةً مُنفتِحةً كأكمام زَهَراتِ البَرْدي الأشدّ تعرُّضًا للشَّمْس بينما جُعلت تيجان أعمدة الجناحين المُعْتِمَيْن مُقْفَلةً حتَّى بَدا بَهْوُ الأعْمدة جَميعُه كَدَغَلٍ من أزْهارِ البَرْدي المتحجِّرة .

ويَلي بهو الأعْمدة قاعةَ استقبالِ الإله التي تُفتحُ أيامَ الأعياد أمام الشَّخصيَّات الكُبْرى من الكَهَنة وَكِبارِ المُوظَّفين ورجال البَلاط وَخدمهم دونَ غيرِهم ، وقد نقشت على جُدْرانِه مناظِرُ الشَّعائر الَّتي تُقامُ فيه . وَيُؤدِّي بهو الأعْمدةِ إلى قاعَتَيْن يَسْتَنِدُ سقفاهما على أعْمدةٍ وَتُعدَّان نِهاية الجُزء المكْشوف من المَعْبد ، وأغْلب الظَّنّ أن آخرَ قاعةٍ كانت لإيداع زَوْرَق الإله المُقَدَّس .

ويَعُدُّ الجُزْءُ المغلق من المعبد مَقرًّا للإله ولا يُفتح إلا للإله أو لممثِّله الكاهنِ الأعظم ، ويُوضع له فيه تمثالٌ صغير في ناووس يَتَّفِقُ وحَجْمَه . وتُخصص الغُرْفة التي إلى يمين الوُسْطى للإلهة الأمّ أو لِغُروب الكَوْكب الشَّمْسيّ ، بينما تعني التي إلى يسارها إعادةَ ميلادِ الابن . على أن مُسْتوى أرض المعبد كلِّه يَأخذُ في الارتفاع التَّدْريجيّ ابتداءً من الصَّرْح حتَّى قُدْسِ الأقداس ، كما ينخفضُ السَّقْفُ في الوَقْت نفسِه ابتداءً من بَهْو الأعْمدة حتَّى قُدْس الأقْداس . وهكذا يَتدرَّجُ الضَّوْء من إشراقةِ الشَّمْس السَّاطعة في الفِناء الخارجيّ إلى عَتَمةِ بَهْوِ الأَعْمدة ثُمَّ ظَلام قُدْسِ الأقداس الدَّامِس ، الأمْرُ الذي كان يُحرِّكُ الرَّهْبةَ والإحساس بالغُموض في نفس الدَّاخل كلما اقتربت خُطاه من مَقَرِّ الإله . وكانت معابد الكَرْنك تضمُّ بُحَيْرةً مُقَدَّسةً وَحدائقَ ذاتَ جَواسِق ومساكن للكَهنة ومَخازن صُنّاع وَمَراكز شُرْطة . وترتفع مسلَّتا حَتْشِبْسوت بالكرنك كشُعاعَيْن وَضَّاءَيْن من وَسْط الأعمدة والتَّماثيل .

وكان هذا التَّخطيطُ المِعْماريُّ هو النَّموذج الَّذي يَنْدرجُ تَحْتَهُ عَدَدٌ كبيرٌ من المعابد المِصْرِيَّة .

Kashan ware **القاشاني**

céramique f. de Kashan (arts)

أحد أنْواع الخَزَف ، وسُمِّي كذلك نِسْبةً

الفَرَنْسيَّة . وكان يؤمنُ بأنَّ التَّصويرَ يمكنُه — إذا ظَلَّ بِمَنْأى عن تصويرِ الأشياء أو زَخْرفةِ المُسَطَّحات — أن يَنْبِضَ بشحْنةٍ وِجْدانيَّةٍ وروحيَّةٍ ، فكان بهذا الإيمان بَشيرًا بِحَرَكةِ التَّعْبيريَّةِ التَّجْريديَّة * abstract expressionism

(صورة ٤٣٠)

kantharos (arts) see: **Greek drinking cups**

kariatids see: **caryatids**

karma (rel.) **كَرْما**

كَلِمةٌ سِنْسِكريتيَّة مَعْناها في الأصْل فِعْلٌ أو عَمل ، وتعبِّر عن المَبْدإ القائل بأن كُلَّ فِعْل حَسَنًا كان أم سيِّئًا له جَزاؤه الذي يستحقُّه . وترتبط في الفِكْر الهندوكيّ بِمَبْدأي وَحْدة الوُجود وتَناسُخ الأرْواح ، ذلك أن أعْمال الإنسان في الحَياةِ الدُّنْيا هي التي تحدِّد مَصيرَ الرُّوح في الحياةِ الأُخرى ، وقد تُؤهِّلها هذه إلى الارتقاء والتوحُّد مع الواحِدِ أو الذَّوَبانِ في الوُجودِ المُطْلَق ، ومن هنا تتحدَّد مسئوليَّة الإنسان وحده عن مصيره .

ولم يظهر هذا المبدأ في الفِكْرِ الفيديّ المُبكِّر ولكنه ظَهَرَ فيما بعد في البراهماناس Brahmanas * واكتمل شكله في الأُوبَنِشَد Upanishad * الأول ، وظَلَّ جُزْءًا لا ينفصلُ عن العقائد الهنديَّة المؤمنة بتناسُخ الأرْواح . على أنَّ المَذْهب الجايْنيّ قد عَدَّ « الكرما » كائنًا ماديًّا يُحيط بالرُّوح إحاطةَ الشَّرْنقة بالفَراشة فلا فِكاكَ لها منها إلا بالتَّقَشُّف والزُّهْد في كل ملذَّات الحَياةِ على امتِدادِ العُمْر . وقد فسَّرت البوذيَّةُ « الكرما » بأنها الرِّباط الخُلُقيُّ بين السَّبَبِ والمسبَّب في عالَم الأخلاق . وفي جميع هذه المذاهب يَبْقى مَبْدأُ « الكرما » حُجَّةً خُلُقيَّةً قويةً تُستخدم في القَصَص المؤلَّفة للدَّلالة على مَدى تأثيرها .

Karnak Temple **مَعْبَدُ الكَرْنَكِ الإلهي**

Temple m. de Karnak (arts & arch.)

الاسمُ المصريُّ القديمِ الَّذي أُطْلِق على مَعْبد الكَرْنَك هو « إيبِت إسوة » الذي فُسِّر في العُهود اللاحِقة على أنه يَعْني « أفضل الأماكن » . ويَضُمُّ هذا المعبد أَهَمَّ بَهْوٍ للأعْمدة في الفَنِّ المِصْريِّ كلِّه ، يثير الإعجابَ بعَظَمته الفريدة واتِّساعه . ويَحْتوي هذا البَهْو على صَحْنٍ أَوْسَط وَجَناحَيْن هما

وَسيلةٌ للحُبِّ والمُتْعة وعلى أنه أُسٌّ من أُسُسِ الحَياة ، كما ينظر إليه دينيًّا على أنه وَسيلةٌ لاستمرارِ نِظام الحَياة الثَّابت وُجودًا وَفناءً على أيدي الآلهة ، وهكذا أصبح في الإمْكان الارْتقاءُ بالحُبِّ إلى مَرْتبةِ الفَنِّ الرَّفيع على يَد الفنَّان الحاذِقِ القدير .

وخِلالَ القرنِ السَّادِسَ عَشَرَ ازْدَهرت في الهند حَركةُ رَواجٍ للفَنِّ والشِّعْر تدورُ حَوْل الإله كريشنه Krishna * بوَصْفِه رَمزًا للعشق الإلهيّ bhakti الذي هو خلوصُ النَّفْس في صِلَتِها بالإله خلوصًا لا شائبةَ فيه ، والذي يُبَرِّئُ اللقاء الجنسيّ من الخطيئة ويُضْفي عليه الشَّرْعية .

وبدار الكُتُب المصريَّة نُسْخةٌ من مَخْطوطةِ « لَذَّة النِّساء » ، وهي ترْجمةٌ فارسيَّةٌ لكتاب كاماسوترا السنسكريتيّ لِمؤلِّفه الوزير كوكا [هكذا] المَعْروفِ بِمُغامراتِه العاطفيَّة مع النِّساء ، أَعدَّه لأحَدِ مُلوك الهند . وتَشْتمل هذه المَخْطوطة التي تَنْتمي مُنَمْنَماتُها إلى الطِّراز الهنديّ المغوليّ Moghul style * ، وتَرْجعُ إلى القَرْنِ الثَّامِنَ عَشَر [٤٣ منمنمة] على ستَّة أبوابٍ في وَصْفِ النِّساء وَالفُروج وَطَبائع الرِّجال والغريزةِ الجِنْسيَّة عِنْدَ المَرْأة . ويَحْتوي البابُ الأخيرُ على العَقاقير المَوْصوفةِ لِمُعالجةِ الضَّعْف الجِنْسيّ .

Kamose *Kamosé* see: **Hyksos** **كاموسي**

Kandinsky, Wassily **كاندِينسكي ، ڤاسيلي**

(arts) (١٨٦٦ — ١٩٤٤)

مُصَوِّرٌ رُوسيٌّ كان اسمُه موصولًا بمدرسةِ التَّصويرِ الألمانيَّةِ الحَديثة ، كما غدا من الفنَّانينَ المَلْحوظين دوليًّا الَّذين كانت لهم آثارُهم المشهورة في الفنّ . أنشأ هو وفرانز مارك Franz Marc مع آخرينَ « جماعة الفارس الأزرق » Der Blaue Reiter التَّعْبيريَّة . وكان يَرسُمُ بأُسْلوبٍ تجريديٍّ بَحْتٍ مُتَّخذًا طابَعًا هندسيًّا منذ عام ١٩١٠ ، وظَلَّ يعملُ ما بين عامَيْ ١٩١٤ و ١٩٢١ في روسيا حتَّى فَتَرَ حَماسُ السُّوفييت للفَنِّ التَّجْريديِّ فعاد إلى ألمانيا حَيْثُ عَمِلَ بالتَّدْريس في مَعْهد الباوهاوس Bauhaus * (١٩٢٢ — ١٩٢٣) ، ثُمَّ قصدَ باريس عام ١٩٣٣ عندما تَسلَّم النَّازيُّ زِمامَ السُّلْطةِ في ألمانيا ، ومات بفرنسا بعد اكتسابه الجِنْسيَّة

كأحد العَناصر المِعْماريَّة الَّتي تَشْمَلها مَجْموعةُ مَبانٍ تَضُمُّ العَديدَ من المؤسَّسات مثل المَسْجِد والمَدرسَة والضَّريح . وفي نِهاية عَصْرِ المَماليك الشَّراكسَة بمصر في القرن ١٥ اندمجتِ الخانقاواتُ في الأَضْرِحة التَّذْكاريَّة ولم تَعُدْ تَضُمُّ غُرَفًا للإقامة وتوقَّفَتْ عن أن تصبح مَكانًا لمعيشة الصُّوفيَّة . وتَضُمُّ المباني السَّبْعَةَ التي حَفِظها لنا الزَّمن بالقاهرةِ وتحمل اسم الخانقاه خَلوات للصوفية .

ولم يكن مَسْموحًا للصوفية بِمُغادَرةِ الخانقاه لأَكْثَر من يَوْمَيْن وَلِعُذْرٍ قَهْريٍّ .

kheker **خِكِر**

les chevaux de frise (khakherou) (arch.)

أَحَدُ الزَّخارِفِ المِعْماريَّة المِصْريَّة ، وهي أفاريزُ تَعْلو الجُدْرانَ الخارجيَّةَ للمَباني تُحاكي أَوْراقَ البوصِ المَشْدودِ بَعْضَه إلى بَعْضٍ بأُسْلوبٍ مُحوَّر . والغَرَضُ منها كما يُفْهَمُ من مَعْناها المِصْريِّ القَديمِ تَزْيينُ المَبْنى ، وثمَّةَ نَموذجٌ لها في « بَيْتِ الجَنوب » بِمَجْموعةِ مَباني زوسر في سقَّارة . (صورة ٣٧٢)

Kheti *Khéti* (cul.) **خِتي**

ملكٌ ، اشْتُهِرَ بالحِكْمة ، من مُلوكِ اهناسية في مِصْرَ القديمة . وقد انْتَهت إلينا رِسالةٌ له يَرْسمُ فيها الطَّريقَ لابنِه ، كي يُعِدَّه للحُكْم من بَعْدِه بعُنوان « وصايا إلى مري كا رع » مَحْفوظةٌ بِمُتْحَف لننغراد ، تَحْفل بحِكَمِ الماضي وَعِظات الأَيَّام الخالية وفيها عُمْقُ نَظَرٍ وَحِنْكةٌ وَلَباقةٌ في وَصْف الرَّجُلِ الحَكيمِ .

والرَّاجح أن المَلِك خِتي كان متأثِّرًا بما جاء على لسان بِتاح حوتب Ptah-Hotep * الّذي سبقه بنحوٍ من أربعة قُرون ، وكان حَريصًا على أن يَحُضَّ ابنَه على مُطالَعةِ لَفائف البَرْدي الَّتي احْتَوتْها ، وإنْ كانَ هذا لا يحولُ دونَ أَنْ يكونَ هذا الحكيمُ الأهناسيُّ ذا رَأْيٍ خاصٍّ نُحِسُّهُ في لَفَتاته إلى سياسةِ البلاد الدَّاخليَّة ، ورعاية حَقِّ الأُسَرِ الكريمة ، والإفادة من الكِفايات المَغْمورة بَيْنَ الطَّبَقات الدُّنيا ، وإنهاض أَصْحابها ليكونوا حَرْبًا على رِجال الإِقْطاعِ .

وهو يدعو ابنه « مري كا رع » إلى تدبُّر مصيره في الحَياة الأخرى فيقول : « لتَعْلَمْ أن من بيدِهِم الفَصْلُ في ذُنوب النَّاس لن تأخُذهم بالشَّقيِّ رَحْمةٌ يَوْمَ يَقومُ الحِساب ، وسواءٌ

روسيا أَرْبعةُ مؤلَّفاتٍ فَقَطْ هي : كونشيرتو البيانو والأوركستر ، وكونشيرتو الفيولينه والأوركستر وموسيقى باليه « غايانيه Gayaneh » وباليه « سپارتاكوس Spartacus » .

khan *khan* (arch.) **خان**

كَلِمةٌ من أَصْلٍ فارسيٍّ تَعْني إمَّا المَكانَ الذي تبدأ مِنْه القَوافِل رِحلاتها وَيُسْتَخدَمُ نُزُلًا أو محطَّةَ استبدال الدَّواب والخَيْل على طَريق المواصَلات ، وهي ما تُدْعى خان القوافل caravansérai * ، وإما مُسْتَوْدَعًا للبضائع ونُزُلًا بالمواقع الهامَّة في نِهاية طريق القوافل . (انظر funduq)

وتُجْمِعُ المصادر التَّاريخيَّةُ على أنَّ الخانات كانت على جانِبٍ كَبيرٍ من الضَّخامة وتستخدم كَفَنادِقَ وَمُسْتَوْدعاتٍ للبَضائع . ولم يكن مَسْموحًا الاحْتِفاظُ بالأموال في غَيْرِ الخاناتِ وَالفَنادقِ والوكَالات الَّتي كان بكل منها « مَوْضع » أي خزانة لِحِفْظِ أَمْوالِ اليَتامى والأَراملِ والغائبينَ والتُّجَّار ، ولذا كانت تَظْفَر بحِراسةٍ مُشَدَّدةٍ . وكان خان مَسرور الكبير بالقاهرة يَضُمُّ ٩٩ بَيْتًا (أي وحدة نَوْمٍ) إلى جوار مَسْجِد وَمَوْضع . وَيفْتَرِقُ الخان عَنْ خانِ القوافل caravansérai في أنه لا مَكانَ فيه للدَّواب .

khanqah **الخانقاه**

khanqah (arch.)

كَلِمةٌ مُركَّبةٌ مِنْ أَصْلٍ فارسيٍّ تَعني المُعْتَكف الذي يَعيشُ فيه الصُّوفيَّة المُنْتَمون إلى نِحْلةٍ دَرْويشيَّة وَمكان تَعْليمهم وَتَدْريبهم . وتشتمِلُ الخانقاه على الإيوانات والفِناء أو الصَّحْن والخَلَوات أي غُرَف التَّعبُّد ، وغُرَف اجتماعات « الحُضور » المشترك فَضْلًا عن غُرف إقامة المتصوِّفين . وَتُزَوَّد كذلك بِمَبانٍ مُستقِلَّةٍ مُتعدِّدةٍ كي تُتيحَ الاكتفاءَ الذَّاتي .

وبدأ تَشْييد الخانقاوات في مِصْرَ مُنْذ عهد الأَيُّوبيينَ بَعْدَ سقوط الدَّوْلة الفاطميَّة في القَرْن ١٢ ، وواصل المماليك تَشْييدَها وإن تَباطَأوا بَعْد القرن ١٤ ، فأخذت الخانقاوات تتحوَّل بالتَّدريج إلى مُؤسَّساتٍ رسْميَّة تَحْتَ إشراف الصُّوفيَّة ، وإن لم ترتبط بِنِحْلَةٍ صوفيَّة ، الأمر الذي منحها نَوْعًا من الاستقلال الذَّاتيِّ .

وأخذت الخانقاوات تَنْدَمِجُ بَعْدَ ذلك

إلى بَلْدة قاشان بإيران الَّتي ازدهَرَتْ بها هذه الصِّناعةُ ، وبوَجْهٍ خاصٍّ ما كان يُصْنَعُ بها من تَرابيعَ مَنْقوشةٍ .

Kells, the Book of **كِتابُ كِلْز**

Le Livre de Kells (arts)

من الإنجازات الكُبْرى في فَنِّ التَّرْقين الزُّخْرُفي illumination * الذي تَميَّزت به المَخْطوطاتُ الأيرلنديَّة ، وهو مَخْطوطةٌ للعَهْدِ الجَديد كُتبت باللَّاتينيَّة ، وترجِعُ إلى القَرْنِ الثَّامِنِ أو مُسْتَهَلِّ التَّاسِعِ الميلاديِّ . وكانت كِلْز التي تُنْسَبُ إليها هذه المَخْطوطة مركزًا ثقافيًّا للرُّهْبان . وتحتَشِدُ في هذه المَخْطوطةِ النتوءاتُ الزُّخْرفيَّةُ التي تجيء على رُؤوسِ الحُروفِ وما يَخْرُجُ منها مِنْ وَصَلاتٍ تُحاكي الفُروعَ المُتَشابِكةَ تَصِلُها بما بَعْدَها ، كما تحتشد فيه صُوَرُ الحَيَوانِ الخُرافيِّ الذي لا يَمتُّ إلى الحَقيقةِ بِسَبَبٍ ، في غايةٍ من الدِّقَّةِ رسْمًا . (صورة ٤٧٣)

kettle drum (mus.) see: **percussion**

key *clef f.* (mus. & arts)

١ . **في الموسيقى : المِفْتاح**

هو رَمْزٌ يُوضَعُ في بِداية سَطْرِ التَّدْوين الموسيقيِّ staff لِبَيان الطَّبقة التي يَكونُ منها العَزْف أو الغِناء من طَبَقاتِ الصَّوْت الأَربع : السُّوپْرانو والتِّينور والأَلطو والباص . وتختلف المَفاتيحُ في شكْلها وفي مَواضِعِها على خُطوطِ سَطْرِ التَّدْوين . والمَفاتيح المَشْهورة ثلاثةٌ هي : مِفْتاح صُول لِلسُّوپْرانو ، وَمِفْتاح دُو للأَلطو والتِّينور ، وَمِفْتاح فا للباريتون والباص .

٢ . **في التَّصوير : اللَّوْن المُهَيْمِن**

هو اللَّوْن الذي يغلب في الصُّورةِ وتتفرَّعُ منه التَّنْغيمات الخفيفة الدُّكنة ويُطْلَقُ عَلَيْها « التَّنْغِيمات العالية high key » ، والتَّنغيمات الشَّديدة الدُّكنة ويُطْلَقُ عليها « التَّنْغيمات الواطِئة low key » .

keyboard (mus.) see: **clavier**

Khachaturian, Aram (mus.)

خاتشاتوريان ، آرام (١٩٠٣-١٩٧٨)

مُوسيقيٌّ رُوسيٌّ من أرمينيا اعتمدَ على الأَلْحان الفولكلوريَّةِ وبَقِيَ أَسيرًا لإطارِ المأثوراتِ الأَرمينيَّة . وقد اشتهرتْ له خارجَ

المُغالاةِ القَوْلُ بأن الرّوائعَ الفنيّةَ الرُّومانيّةَ في مُخْتَلِفِ الأقاليمِ والأمْصار تَجْمَعُ بينها وشائج قُرْبَى مَتينةٌ بِغَضِّ النَّظَر عن مَصْدَرِها أو البيئة التي أنتجت فيها ، وكانت هذه الرَّوابط من القوّةِ بحَيْث يُمْكِنُ الزَّعْمُ بأنَّ العالَم الرُّومَانيَّ كانت تسودُهُ لُغَةٌ فَنّيَّةٌ مشترَكة « كُويني » كما كانت تُدْعى في تلك العُصور .

كُوكُوشكا ، أوسكار **Kokoschka, Oscar**
(١٨٨٦ — ١٩٨٠) (arts)
مُصَوِّرٌ نمْساوِيٌّ مَعْدودٌ بَيْن أَعْظَمِ مُصَوِّري الفَنِّ الحديثِ في ألمانيا ، وُلِدَ في تشيكوسلوفاكيا وَدرسَ الفَنَّ في ڤيينا ثُمَّ قَصَد بَرْلين وارتَحل بَعْدها إلى سويسرا وإيطاليا . ظهر نُفورُه من القواعِدِ الشَّكْليَّةِ والأكاديميَّة ، وكشف في صُورِهِ وَكِتاباتِهِ بعْدَ الحربِ العالميَّةِ الأولى التي خرَجَ منها جَريحًا عن حسٍّ عميق بمعاناةِ الإنسانِ في عالَمٍ يَتَّسِمُ بالقَسْوَةِ والعُنْفِ . وقد أدَّت نَزْعتُه التَّعبيريَّةُ في النِّهاية إلى طَرْدِهِ من ألمانيا خلال الحكمِ النَّازيِّ ، فعاشَ في لندن حيثُ اكْتَسَبَ الجنسيَّة البريطانيَّة ، ثُمَّ عاد إلى سويسرا . وَيَتجلَّى في بُورْتريهاته وَمَناظِره الطَّبيعيَّة وَصُورِه « للطبيعة السَّاكنة » العُنفُ الرُّومانسيُّ القَلِقُ . وتُعدُّ لوحتُه « العاصفة » (مُتحف بازل) عَمَلًا رمزيًّا بالغَ الرَّوعة ، كما تُعَدُّ رسومُهُ لنَهْرِ التيمز من بين أروعِ المناظِرِ الطَّبيعية الحديثةِ .

كُورِي ، الصَّبِيَّةُ المُدَثَّرة **kore**
koré f. (arts)
الصَّبِيَّةُ أو العَذْراءُ وَجَمْعها korai الصَّبايا أو العَذارى ، والمَقْصودُ بها تَماثيل « الصَّبايا المُدَثَّرات » الواقِفاتِ ، خِلالَ العَصْرِ اليوناني العَتيق .

كُوثُورْنُوس ، الحِذاءُ العالي **kothornos;**
cothurnus (Gk.: **buskin**) *cothurne m.* (drama)
الخُفُّ ذو النَّعْلِ السَّميك الذي كان يَنْتعِلُه المُمَثِّلُ في المَأساة اليونانيَّة لِيَبْدوَ أطْولَ من حقيقتِهِ ، إذ كان يُفْتَرضُ في شَخْصيَّات المَأْساة أن يكونوا أعْظَمَ شأْنًا من شَخصيَّات الحَياةِ العاديَّة .

الفَتى الرِّياضيُّ العارِي ، كُورُوس **kouros** (Gk.)
kouros m. (arts)
الشَّابُّ الإغريقيُّ الرِّياضي العارِي منهج جديد غير متأثر بمن سبقه ولا بمن عاصره . وما لبث أن اشترك مع كاندينسكي Kandinsky * في تأْسيسِ « جَماعة الفارسِ الأزْرق » Der Blaue Reiter في عام ١٩١٢ ، وقام بالتَّدْريسِ في مَعْهد الباوهاوس Bauhaus * (١٩٢٠-١٩٢٦) ، ورحلَ إلى برن عام ١٩٣٣ مع تسلُّمِ النازي مَقاليدَ الحُكْمِ في ألمانيا . وقدَّم عددًا كَبيرًا من اللَّوحاتِ المُصَوَّرةِ بالزَّيْت والألوانِ المائيَّة والكَثيرَ من الرُّسومِ بالقلمِ والرِّيشةِ واللَّوْحاتِ المَطْبوعة بطريقةِ الحَدْشِ بسنِّ الإبرةِ على المَعْدِن etching * ، وجميعُها تكشِفُ عن خيالِهِ المُسْتَقلِّ والأصيلِ المُبْتكِرِ . وكتب في أبْحاثِه النَّظريَّة أن الفنَّان يُجْري لِلْحَياة — وهو ينقلها إلى عالَمِهِ الفَنّيِّ — تحَوُّلاتٍ رائِعةً كتلك الَّتي تحدُثُ للتُّربةِ حين ترويها المياه فَتَنْبَثِق فيها الأشْجارُ المورقةُ . وتوحي أعْمالُه الفَنّيَّةُ بما يحدُثُ للبَشَرِ من تحَوُّلاتٍ دَفينةٍ في عقْلِهِم الباطِنِ ، ومع ذلك كان پول كليه على العَكْسِ من السُّورياليِّينَ يُضفي أهمِّيَّةً بالِغةً على الملاحظةِ الدَّقيقةِ والتِّقنيةِ السَّليمةِ المَقْرونةِ بتلقائيَّةِ التَّعْبيرِ .
(صورة ٤٤٣)

كِلِيتْياس **Klitias** (arts)
(القرن السَّادس ق.م)
مُصَوِّرُ أوانٍ إغريقيَّةٍ وأحدُ أعظمِ الفنَّانينَ المَعْروفينَ الذين ظَهروا مع حَرَكة إنتاجِ الأواني الخَزَفيَّةِ العُظْمى . ويتجلَّى عَمَلُه البالِغُ الدِّقَّةِ والإتْقانِ في تقْنِيةِ الأواني ذاتِ الأشْكالِ السَّوْداءِ black-figured style في آنية فرانسوا (مُتْحَف الإتروسك بفلورنسا) حَيْثُ نَرى مِئاتِ الشُّخوصِ الأنيقةِ في صُفوفٍ وَشَرائطَ مُتَتابِعةٍ . (صورة ٢٩٠)

knick-knacks handicrafts (arts)
see: **bibelots**

اللُّغةُ الفَنّيَّةُ المُشْتَرَكة **koine dialektos**
(Lat.) (arts)
حَرَصَ الفنانون الرُّومان على التَّعْبير عن مَرْكزيَّةِ العالَمِ الرُّومانيِّ المتَّخذَة شكْلَ وَحْدة سياسيَّة من خِلال مَوْضوعاتٍ تَشكيليَّة أخذت تتكرَّر بنَفسِ الشَّكْلِ في أنحاءِ الإمبراطوريَّةِ التي كان الفنُّ الإغريقيُّ قد غزاها واستطاع أن يَفْرِضَ تَقاليدَه ومناهِجَه حَيْثُما فَرَضَتْ روما سَيْطَرَتها وسُلْطانَها فيما بَعْد . وليس من عندهم من عُمِّر أو من لم يُعَمَّر ؛ إذ العِبْرة بما قدَّم » . ثُمَّ يقولُ عن صِلة الإنسان بربِّهِ في الدنيا والآخرة : « تمضي الأجْيال جيلًا إثر جيلٍ مِثْلَما يمضي الماء في مَجْراه لِيُفْسِحَ لغيره ، وليس ثمَّة مَجْرى ماءٍ يقِفُ جامِدًا بل هو ماضٍ في سبيله مُكْتَسِحٌ ما يَعْتَرِضُه ، والله من وَراءِ هذه الأجْيال مُحيطٌ بأعمالهم ، ولا تُدْرِكُهُ أبْصار النَّاس وهو يُدْرِكُ ما يَعْمَلون ، فاعبد الله على ما رَسَمَ لَكَ ، في رِفْعَتِكَ وفي ضِعَتِكَ » . وهكذا كان الوَعْيُ الدِّينيُّ بِرَبٍّ مَعْبودٍ لا تراه العُيون مِمَّا انتهت إلَيْهِ نَظْرَةُ الحُكماء من قُدَماء المِصْرِيِّينَ مُنْذُ أربعة آلافٍ من السِّنين .

خواندامير **Khwandamir** (arts)
أَوَّلُ من سجل سِيرَ الفنَّانين المُسْلمينَ ، فأنجز مُوجزًا لِمَخْطوطة « روضة الصَّفا » التي ألَّفها جدُّه العظيم المؤرِّخ ميرخوند Mirkhwand ، وأضاف إليها بعضَ الموادِّ من عنده عام ١٤٩٨ وأسْماه « خُلاصة الأخْبار » . وَفي نِهاية الكِتاب أوْرَدَ ذكرًا قَصيرًا لأرْبَعة مُصوِّرين جَنْبًا إلى جَنْبٍ مع بَعْضِ المهندسينَ والصُّنَّاع الحِرَفيِّينَ . وبعد ثَلاثينَ عامًا توسَّع في هذا الباب وأخرج كتابًا مُوسَّعًا هو « حبيب السِّيَر » ذكَر فيه مولانا حاجي مُحمَّد نقَّاش أستاذ الفنَّانين في عَصْرِهِ ؛ « الذي كان يصوِّر بفُرْشاة الخيال أمورًا رائعةً وأشكالًا بديعة فوق صَفَحات الزَّمن » . كما ذكرَ « ميرك نقاش الذي لم يَكُنْ له ضَريبٌ في فَنِّ التَّصوير والتَّذْهيب ، ومولانا قاسم علي مصوِّر الوجوه وَزُبْدة الفنَّانين ورائِدهم في مَكْتَبة السُّلطان حسين بيقرا » . وكذلك تَكَلَّم عَنْ بهزاد Bihzad * بإجلالٍ وَتَوقيرٍ وإعْجاب .

قُبْلَةُ يَهُوذا **The Kiss of Judas**
Le Baiser de Judas (rel.) see: **Betrayal of Christ**

كِلِيه ، پول **Klee, Paul** (arts)
(١٨٧٩ — ١٩٤٠)
رسامٌ وحفَّارٌ من سويسرا النَّاطقة بالألمانية ، وهو من أبرز الشَّخصيَّاتِ في القَرْنِ العِشْرين ، درسَ في ميونخ وأخذ عن الفنَّانين القُدامى والمُعاصرين ولا سيَّما وليام بليك Blake * وغويا Goya * وسيزان Cézanne غير أنه حين دخل الحياة الفنية عمليًّا كان ذا

فهو يَسْرِق اللَّبن في طُفولتِه ، ويخطف ثِياب بائعات اللبن في شبابه وهنَّ يستحمِمْن ثم يرتَقي شجرةً عاليةً كي يُمْتِعَ بَصَرَه بمَشْهَدِهِنَّ كما يضاجِعُ الزَّوْجات في غَيْبة أزواجِهِنَّ . وكان يُضْمِرُ عاطِفَةً جارِفَةً لِحالِبةِ بقرٍ تُدْعى « رادها » Râdhâ ، فكانت عَلاقَةً رومانسيَّةً غريبةً بالنِّسْبَة للهنود الذين اعتادوا عَقْدَ قران أبنائِهم وبناتِهم سَلَفًا منذ طُفولَتِهم ، حيث لم يكن الغَرامُ عُنْصرًا أساسيًّا من عَناصِر الزَّواج ، وهـو مـا أذاع شعبيَّة غـرام كـريشنـه و « رادها » . وعلى حين كان كريشنه إلهًا كانت رادها بَشَرًا فانيًا ، ومن ثَمَّ كان النَّاس يَنْظُرون إلى هذه العَلاقة نَظْرةً ذات مَعْنًى سامٍ بِوَصْفِ « رادها » الرُّوحَ السَّاعيةَ في ظَلام الحَياةِ إلى الاتِّحادِ بالإله ، وبهذه النَّظرة أفلَتَ كريشنه — على غِرارِ زيوس اليونانيِّ — من وَصْمةِ الزِّنا . ويمكن لمُشاهد المنمنمات الهندية أن يُميِّزَ صُورةَ كريشنه على الفَوْر ، فهو يرتدي ثيابَ الأمراء ويَعْتَمِرُ بتاجٍ ذي خَمسة نتوءاتٍ مُزيَّن بريشِ الطَّاووس ، ويأْتَزِرُ بِمِئْزرٍ ذهبيٍّ يلتفُّ حَوْلَ خصْرِه ، ويحمل بيده مِصْفارًا أو عَصًا ، ويأخذ جِلْدُه اللَّوْن الأزرق عادةً ، ومَرَدُّ ذلك إمَّا لأنه وُلِد من شَعْرةٍ سَوْداءَ واحِدَةٍ من شَعْر الإله قِشْنُو أو أنَّه وُلِدَ من السَّماءِ .

(الصور ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٩)

الكُودُورُو — kudurru

kudurru (arts)

لم يرتبط شكلٌ من أشكال الفنِّ بالطَّابَع الكـاشيِّ (انظـــر Middle Babylonian (Kassite) period) مِثْلَما ارتبطت به مَجْموعة الكودورو الوفيرة ، وهي لَوْحاتٌ ذاتُ طَابَعٍ قانونيٍّ تستمِدُّ أهمِّيَّتَها ممَّا تتضمَّنه من كِتاباتٍ مِسْماريَّة ، لا من نُقوشِها البارزة الدِّينيَّة أو الرَّمزيَّة أو الأُسطوريَّة البالغةِ الإتقان . وكانت الكودورو المَنْحوتة من الطِّين أو الحَجَر أو المعْدِن بِمَنْزِلةِ وثائقَ رسميَّة يُسجِّلُ فيها المَلِك أو أحَدُ كبارِ رِجال الدَّوْلة تبرُّعَه لشخصٍ أو لموظَّفٍ أو لكاهِنٍ أو معبد ، وتحدِّد الكتابة نوعَ المِنْحةِ وَحُدودَ الأرضِ المَمْنوحة ، وقيمةَ الرُّسوم المَفْروضةِ عَلَيْها والضَّرائب المُعْفَاةِ منها ، مما يَجْعَلُ من هذه الكودورو سِجلًّا مَلَكِيًّا للعَقارات ، فقد كان المَلِك وَفْقَ شَريعةِ سُكَّان الجِبال هو صاحِبَ السُّلْطةِ الرُّوحانيَّ الذي يُزيحُ السِّتار عن عَقيدةِ العِشْقِ الإلهِيِّ bhakit .

وكريشْنَهْ في الأساطير الشَّعبيَّة هو ربُّ الإخْصاب الأثير لدى رُعاة الماشية وحالِباتِ البقرِ gopi ، والرَّاجح أنَّهُ ظهر أوَّلَ ما ظَهَر بِوَصْفِهِ أحَدَ أبطال القبائل في الشَّمال الغَرْبيِّ للهِنْدِ . وفي عام ١٥٠٠ تأسَّست لعبادَتِهِ نِحْلَتان ، الأولى على يَـدِ ڤالابهتشاريـا Vallabhachârya (١٤٧٩ — ١٥٣١) التي شدَّدت على المظاهر الحِسِّيَّة في طَبيعتِه ، والأُخرى على يَـدِ تشَيْتَانيــا Chaitanya (١٤٨٥ — ١٥٢٧) التي أكَّدَتْ على المظاهر النُّسُكيَّة في طَبيعتِهِ . ولقد غدت أنشطة كريشنه أثناءَ شبابِهِ موضع الاحْتِفالِ والتَّكريم خِلالَ العيدِ المُقدَّس الذي يُقامُ في الرَّبيع ، كما زوَّدَتْ مغامراته — مُنْذُ مَوْلده حتَّى مغادَرَتِه الأرْض — مُصَوِّري المُنَمْنَمات بِحَصيلةٍ لا حَصْر لها من المَوْضُوعاتِ التي تَشُدُّ اهْتِمام النَّاس . فَشَخصيَّة كريشنه التي يتقمَّصُها ڤشنو Vishnu لم تكن مُجَرَّد قوًى عارمة تقمصت شكلًا بشريًّا فحسْب بل ضمت إليها بعض الغرائز البَشَرية ؛ لذا كان قادِرًا على الفَتْك بأيِّ عَدَدٍ من المَخْلوقاتِ المتوحِّشة التي تَجْرُؤُ على تَحدِّيه أيًّا كان عددها ، كما أمْكَنَهُ أن يَزْحزِحَ جَبلًا من مَوْضِعِهِ بطَرَفِ إصبعه لا لمجرد اسْتِعراضِ قوَّته فَحَسْبُ ، بل لِيُفْسِحَ فيه مأوًى يلجأُ إليه الرُّعاة وزوجاتهم وقُطْعانهم من خَطَـر العاصِفة . ويتَّصِف كريشنه بالرَّحمة أيْضًا ، فاستجابة لنداء الرُّعاةِ وحالِباتِ البقر كان يَهُبُّ لمساعدتهم فَيُصارِع المَخْلُوقَ الوَحشيَّ الثُّعبانيَّ الشكل الذي لَوَّث عين الماء التي منها تشرب ماشيتهم . وفي اللَّحْظة التي يهُمُّ فيها بالقَضاء على خَصْمه تظهر زَوْجاتُ المَخْلوقِ الوَحْشيِّ يتوسَّلْنَ إليه ألَّا يَفتِك به فيستجيب لضَراعتهِن على أن يُغادر المِنْطَقَة . وعندما لا يؤدِّي كريشنه دَوْرَ المُنْقذ والمخلِّص يتقمَّصُ شخصيَّةً تتحلَّى بأجْمَل ما يتمتَّع به البَشَر من صِفات ؛ فيبدو في دَوْر صَديق الأهالي يشارِكهم أفراحَهم وأتراحَهم ، ويرافِقُ الرُّعاةَ وحالِباتِ البقر في غدوهم ورواحهم ويستحِم مَعهم في النَّهْر ، ويقود الأبقار إلى حَظائرِها عِندَ الغَسَقِ وهو ينفخ في مِصْفاره . على أنَّ أعْمال كريشنه لا تدعو كلُّها إلى الإعجاب ،

[وجمعها كوروي Kouroi] ، والمقصودُ تماثيل الشَّباب في العَصْرِ العَتيق archaic ذاتُ الوِضْعة المواجِهة التي يَتراصَفُ فيها الجانِبانِ وتمتدُّ القَدَمُ اليُسْرى إلى الأمام ، مِثْل تمثالَيْ كليوبيس وبيتون Cleobis and Biton بمُتْحف دلفي ٦١٥ــ٥٩٠ ق.م. وثمَّةَ من يذهب إلى أنَّ تمثال الكوروس يمثل « أبولو القديم » غير أنه لا يمثل الإله نفسه بل يمثل إنسانًا عاديًّا خُلِعَتْ عليه الصِّفات المثاليَّة ، فَصوَّروه في هَيْئةِ فَتًى رياضيٍّ مَفْتولِ العَضَلات .

(الصورتان ٢٧٠ ، ٢٧١)

كراتيرون ، المِمْزاجُ — krater

cratère m. (arts)

وعاءٌ إغريقيٌّ عظيم البَطْن واسِعُ الفُوَّهة يُشْتَقُّ اسمُهُ من الفِعْل اليونانيِّ « يمزج » . وكان مخصَّصًا لمَزْجِ النبيذ بالماء ، فلقد كان اليونانيون لا يَشْربونَ النَّبيذ خالِصًا بل مَمْزوجًا بالماء . وكان على أشْكَالٍ أرْبعة : أوَّلُها النَّاقوسيّ bell krater ، وثانيها ذو القاعدة الطسْتيَّة calyx krater ، وثالِثها ذو الأُذُنَيْن القائِمَتَيْن أو المُقوَّسَتَيْنِ column krater ، ورابعها ذو الزَّنْمَتَيْن أي الزَّائِدَتَيْن volute krater .

(شكل ٤ ، ٨)

كريشْنَهْ — Krishna (Krsna in Sanskrit)

Krichna (rel.)

هو الأفاتار avatar * (التجسيد) الثَّامن والأهَمُّ من بَيْن تَجْسيداتِ الإله ڤشنو في العقيدة الهندوكيَّة . وكريشْنَهْ كما جاء في نشيدِ بها غاوات غيتا Bhâgavad gitâ (نشيد المبارَك وهو الفصلُ ١٤ من ملحمة مَهابهاراتَهْ) هو الذي قاد مَرْكَبة أرجونا Arjuna بَطَل مَلْحَمة مَهابهاراتَهْ Mahâbharata * أثناء الحَرْب الَّتي نَشبت بَيْنَ أبناء كورو Kuru وأبناء پاندو Pandu .

وكان أرجونا قد راود نفسَهُ في أن ينسَحِبَ من موقِعِهِ في المعركة بعد أن اشتبكت قُوَّاتُ الطَّرفَيْن في القتال خوفًا من أن يَحْصُدَ الموتُ جُنودَه ، فرأى أن يُقدِّمَ نفسَهُ لخصمه فداءً لجُنْده ، وعندها لامه كريشْنَهْ ونصحه أن يَمْضِيَ في سبيله عامِرَ القَلْب بالإيمان بالله مَهْما كانت النَّتيجةُ . فارتضى أرجونا رأيَ كريشْنَهْ ومضى يُواصِلُ القِتالَ . ويُمَثِّل كريشْنَهْ أيضًا بوَصْفه المُعَلِّم

الزَّمنِ الغابرِ التي تَعودُ إلى حِقْبة مورومـاتشي Muromachi period * في القرنِ السَّادِسَ عَشَرَ ، ومن ثمَّ فَهي شَديدةُ البُعْدِ عن لُغةِ الحَياةِ اليَوْميّةِ السّائدةِ الآنَ . ومع ذلك فَهي قريبةٌ إلى أَذْهانِ المُشاهدينَ الَّذِين يَسْتَعْصي عليهم تَمامًا فَهْمُ لُغةِ طَبَقةِ المُحاربينَ العُلْيا « السَّاموراي » Samurai * .

ولا يَسْتخدِمُ ممثِّلُ الكيوغين قِناعًا حتَّى عِنْدما يؤدِّي أَحَدَ الأدوار النِّسائيَّة إلا عندما يؤدِّي دَوْرًا خاصًّا كدور رَبَّةٍ أو جنِّيَّةٍ هزليَّةٍ . ويختلف قِناعُ مسرحية كيوغين اختلافًا تامًّا عن قناعِ مسرحيَّة نُو ، ويحمل صفاتٍ تهيِّئُهُ تمامًا للمسرحيَّة الهزليَّة . وبعضُ أقنعة الكيوغين مُسْتَنْبَطةٌ من أَقْنعة النُّو التَّقليديَّة بعد أن لحقها التَّحويرُ والتَّغْيير لكي تُواكِبَ فُكاهةَ المسرح الهزليّ وواقِعيَّتَهُ دونَ الهُبوطِ بِطَبيعةِ الحالِ إلى السُّوقيَّة والابتذالِ .

وبصفة عامَّةٍ لا تَسْتخدِمُ مسرحيَّةُ الكيوغين الموسيقى إلَّا في حالاتٍ نادِرَةٍ . وحتى في مِثْلِ هذه الحالات فثمَّةَ اختلافٌ بينها وبَيْنَ موسيقى مسرحيّة نُو ، إذ يجلسُ العازِفُونَ في صَفٍّ على جانِبِ المَسْرح وَوجوهُهم نَحْوَ الجانب الآخرِ ، كما تكاد الآلاتُ تكونُ شِبْهَ مَكْتومةٍ حَتَّى يتجلّى بُوضوحٍ الفارِقُ بَيْنَ الكيوغين باعتبارِها مسرحيَّةَ حِوارٍ وبين النُّو بوصفِها مسرحيَّةَ رَقْصٍ . (صورة ٣٧٤)

السُّخرية من خِلالِ الأهاجي لأَنْماطٍ بَشريَّةٍ بَغيضةٍ في نظر المُشاهِدينَ . وثمّةَ مسرحيَّات هزليّةٌ تَحْمِلُ على الضَّحكِ المأساويِّ الذي يَسْتَدرُّ الدُّموعَ . كما أن هُناك مسرحيّات هزليّة تَتناولُ فُكاهاتُها وَحْدةَ الإنسانِ وعُزْلَتَه ولا يُمْكِنُ تَصْنيفُها ضِمْنَ مَسْرَحيّـاتِ الضحك الخالِصِ ، ولهذا لا يَجوزُ أن تُصَنَّفَ المسرحيَّة الهزليَّة « كيوغين » دائمًا باعتبارِها مَلْهاةً comedy * ولكن يُمْكِنُ القَوْلُ بأنها نَمَطٌ خاصٌّ يحاول بِوَسائلَ شتَّى أن يُقدِّمَ « نقيضَ » مسرحيَّةِ نُو ذات الشخصية الرئيسية الوحيدة من حيث كونها مسرحية حوار بين شخصين أو مجموعَتين ، كما أنها تُناقِضُها في استِخْدامِها لِلغةِ العامَّة . وممثِّلُ الكيوغين هو ممثِّل مُحْترِفٌ متخصِّصٌ في هذا اللَّوْنِ من المسرحيَّات ، وإن كان هذا لا يَحولُ دونَ أن يُشارِكَ في المسرحيّة الدِّراميَّة بالظُّهورِ على المَسْرحِ لِشَغْلِ النَّظّارة حينما يكونُ ممثِّلُ نُو الرَّئيسُ « شيت » (انظر Noh) قد انسحبَ لتغيير ثيابه بَيْنَ الفصْلِ الأوَّل والثّاني لمسرحيَّة نو . وفي مثل هذه المُناسباتِ يَقومُ ممثِّلُ الكيوغين بِتَقْديمِ الشَّخصيَّة الرَّئيسيةِ في مسرحيَّة نُو ، أو بالتَّعْليقِ على سَيْرِ الأَحْداث بلُغةِ العامّة المَفْهومةِ أَكْثَرَ من النَّصِّ الشِّعريِّ لمسرحيَّة نُو الَّذي لا يُدْرِكُ دَقائقَهُ إلّا الواقِفُونَ على الأَسْرارِ . غَيْرَ أنَّ لُغةَ العامّةِ هذه ، هي لُغةُ

المُطْلَقةِ في مَنْح الأراضي والممتلَكات لمن يشاء . ولم يحدث في تاريخِ فُنُونِ الشَّرْق الأدْنى كُلِّها أن استُخدمت إيقونوغرافيَّة الرُّموز الإلهيَّة بمِثْلِ هذه الغَزارة وهذا الانتظام الذي ظهر فَوْقَ لَوْحات الكودورو خِلالَ العَهْدِ الكاشيِّ . (صورة ٣٧٠)

كِيلِيكْس ، الصَّحْن **kylix**

kylix f. (arts)

إناءٌ مُفَلْطَحٌ بَعْضَ الشَّيْءِ اشتُقَّ اسمُهُ من الكَلِمةِ اليونانيَّة (ينزلق أو يَدورُ على مِحْورٍ) ، ويشير اسمُه إلى هذه الفَلْطحة . وكان ذا أُذنَيْنِ ويستخْدَم لِلشَّرابِ خاصَّةً . (شكل ٤)

كِيوغين ، المَسْرَحيّةُ الهَزْلِيّةُ اليابانيّة **kyogen** **(drama)**

لَوْنٌ من المَسْرَحيّاتِ الهزليّةِ ظَهَرَ بوصْفِهِ فاصِلًا مُتَمَيِّزًا يُقدَّم بَيْنَ مَسْرَحيّات نُو Noh * وإنِ الْتَحَمَت منابِعُهُ وَتَطوُّراتُهُ مع منابع وتطوُّراتِ مسرحِ نُو . وترجِعُ عادةُ إقحام المسرحيَّة الهزليَّة كفاصِلٍ بَيْنَ مسرحيَّتَيْنِ من مسرحيَّات نُو إلى نَشْأةِ هذا المسرحِ منذ نَحْوِ من سِتِّمئةِ عامٍ . ومسرحيَّة كيوغين هي مسرحيَّة هزليَّة إيمائيَّة هَدَفُها الأوَّلُ استدرارُ الضَّحِك . غير أن هذا الضَّحِكَ تتراوح دَرَجاتُه بين إثارةِ البَهْجةِ المتّزنة أو إشاعةِ مَرَحٍ عاصِف بالمُلَح والنَّوادر والتَّوافقات اللَّفظيّة التي تَعْتَمِدُ على سُرعةِ البديهةِ أو تَحْريكِ

L

الأعْمالُ الشَّهْريَّة **labours of the months (twelve months)** *les travaux des mois* (arts)

كانت حَوْليَّات الشُّهور تُصوَّر مُنْذُ القدم رامِزةً إلى خصائصِ تلك الشهور ، ثمَّ تمثَّلت بَعْدُ في الفنِّ المَسيحيِّ حَيْثُ نراها في الكَنائس الرُّومانسكيَّـة Romanesque والقُوطيَّـة Gothic بشَمـالِ أوربَّـا ، وكـذا في المُنَمْنَمات التي تَضُمُّها المَخْطوطات ، كما تجيء في ثَنايا كُتُب المَزامير psalters * خِلالَ العُصور الوُسْطى ، ثُمَّ في كتب السَّاعاتِ Book of Hours * خِلالَ عَصْرِ النَّهْضة . وكانتِ هذه الحَوْليَّات أيْضًا مَوْضوعًا شائعًا فَوْقَ النَّسْجيَّـات المُرَسَّمـة tapestry * الفلمنكيَّة والفَرَنْسيَّة خِلالَ القَرْنَيْن السَّادِسَ عَشَرَ والسَّابِعَ عَشَرَ .

وتناولت مَوْضوعاتُها بعامَّةٍ نَشاطَ الزَّارِع في حَقْله وَفْقَ الشُّهور شَهْرًا بِشَهْرٍ . ومَعْروفٌ أنَّ موسمَ الحَصاد مَثلًا يَخْتلف في بلدٍ عَنْه في بَلَدٍ آخرَ ، فعلى حين يكون في شَمال أوربَّا في شهر أغسطس إذا هو يجيء مُبَكِّرًا في جَنوبها . وتَصحَب كُلَّ شَهْرٍ عَلامةٌ تُشيرُ إلى البُرج الذي يُصاحِبه ، وكذا يَصحَبه إلهٌ من آلِهة الوثنيَّة ، وأحْيانًا يَرْمُز إلى مَرْحلةٍ من المَراحِل الاثْنتي عَشرة التي تمثِّل عُمْرَ الإنسان ages of man * . وتتَّفِقُ عَلامات البُروجِ وَمايكون من نَشاطٍ في كُلِّ شَهْرٍ من الشُّهـور : فبرج الدَّلْـو [أو السَّاقي] Aquarius يمثِّل شَهْر يناير ، حَيْثُ نَرى الحَطَّابينَ يَحْتطبونَ ، أو نرى جَمْعًا حَوْلَ مائدة تَحْفلُ بالشَّراب الوفير والطَّعام الغزير ، والرَّاقصيْن اثْنَيْن اثْنَيْن ، والإله الرُّومانيَّ يانوس Janus * ذا الوَجْهَيْن أحدهما يتَّجهُ إلى الماضي والآخر يتَّجه إلى المُسْتَقْبل ، وهو يُغْلِقُ بابًا على عَجوزٍ إشارةً إلى الماضي ، ويفتح بابًا آخرَ أمام فَتًى إشارةً إلى المستقبل . وبُرْج الحُوت [أو السَّمكتان] Pisces ويمثِّل شَهْر فبراير ، حَيْثُ نَرى أشْجار الفاكهة تُطَعَّم ، والنَّاس حَوْل مَدافِئِهم في البُيوت ، وڤينوس Venus * وكيوبيد Cupid * وهما يَمْخُران عباب البَحْر وقد لَعِبَتِ الريح بأَطْرافِ ثَوْبَيْهِما . وبُرْج الحَمَل Aries ويمثِّل شَهْر مارس حيثُ نَرى الفلَّاحين يشذِّبون الكُروم أو يُفْلحـون الأَرْض ، ومارسَ إله الحَرْب شاهِرًا سَيْفه بيُمْناه وملوِّحًا بمِشْعلٍ في يُسْراه وبصحبته راعٍ يَعْزِفُ على اللِّيرا وفي إثْرِهِما حَمَلٌ أو كَبْشٌ . وبرج الثَّوْر Taurus ويمثل شَهْر أبريل حيث نرى شَدَّ أغْصان الكُروم إلى الأَسْلاك ، والشَّبابَ قد تَحلّى بالزُّهور ، وجوبيتر كبيرَ الآلهة متنكِّرًا في هَيْئة ثَوْرٍ مكلَّل بالزهور ليختطف الأَميرة الفينيقيَّةَ أوربَّا . وبُرْجُ الجَوْزاء [أو التَّوْأمان] Gemini ، حيث نرى نَبيلًا من النُّبلاء مُمْتطيًا صَهْوة جَوادِهِ أو مترجِّلًا والصَّقْر في كَفِّه وهو في طريقهِ إلى القَنْص والطِّراد ، وفلَّاحًا يستظلُّ في ظلِّ شَجرة أو يَجْتَزُّ الأَعْشاب بالمِحَشَّة ، والتَّوأمين كاستور وبوللوكس Castor and Pollux يجُرَّان مَرْكَبة ڤينوس في صُحْبة كيوبيد وقد داعبت النَّسائم zephyrs أطْراف وِشاحِها . وبرج السَّرطان Cancer ويمثل شهر يونيه ، حيث نرى الزُّرَّاع يَحْملونَ التِّين ، والإله فايتون Phaethon (انظر Apollo) هابطًا من السَّماء . وبرج الأسد Leo ويمثِّل شهر يوليه ، حيث نرى فلَّاحًا يَشْحَذُ مِنجلَهُ ليحزَّ به القَمْح أو وهو يَحْمِلُ حُزمةً من القَمْح أو وهو يَدْرُسُ الحِنْطة ، وهرقل Hercules * مُرْتديًا جلد أَسَد ومُتَّكِئًا على هِراوتِهِ ، وقد يبدو مُمْسكًا بتُفَّاحة من تُفَّاح الهسبريديس Hesperedes * . وبرج العَذْراء Virgo [أو السُّنْبلة] ويمثل شهر أغسطس ، حيثُ نرى الحَصاد وَدَرْسَ الحِنْطة وحَرْثَ الأَرْض بمحاريثَ تجرُّها الثِّيرانُ ، والرَّبَّة سيريس Ceres * متوَّجة بسَنابلِ القَمْح حاملةً حُزمة ومِنجلًا في مَرْكَبة تجرُّها الأفاعي ، وتريبتوليموس Triptolemus مُبدع المِحْراث جالسًا بجوارها حاملًا مِشْعلًا يضيءُ به لَها الطَّريق للبحث عَن ابنتها بروسيربيني Proserpine . وبُرجُ الميزان Libra ويمثل شهر سبتمبر ، حيث نرى جَمْعَ العنَبِ ودوسَه وبَراميلَ النَّبيذ ، وسيريس متوَّجةً بالثِّمار حامِلةً قَرْنَ الرَّخاء cornucopia * المُترع بعَناقيدِ العِنَبِ ومع هذا القَرْن ميزانٌ . وبرج العَقْرب Scorpio ويمثِّل شهر أكتوبر ، حيث نرى تَعْبِئةَ النَّبيذ ونَثْرَ الحُبوبِ المُكَدَّسة في طَيَّات الثِّياب وحَفَلات الباكخانال Bacchanalia * التي تضمُّ السَّاتير Satyrs * وسيلينـوس Silenus * الثَّمِل متوَّجًا بأَوْراقِ الكُـروم مُمْسكًا بعُنْقودِ عِنَبٍ ، وكاهِناتِ المايناديس Maenades * يَقْرَعن الدُّفوف . وبُرجُ كَوْكَبة القَوْس والرَّامي Sagittarius ويمثِّل شهـر نوفمبر ، حيث نرى قُنْطورًا Centaur * يَحْمِلُ قَوْسًا والمُزارِعينَ يَجْمعونَ الحَطَبَ ويَقْطفونَ الزَّيْتون ويَنْثرونَ الحُبوبَ ويَرْعَوْنَ الخَنازير لتَسْمِينها تَمْهيدًا لذَبْحِها في عيدِ المِيلاد ، والقُنْطور نيسوس Nessus (انظر Hercules) وهو يَخْتَطِفُ ديانيرا . وبرج

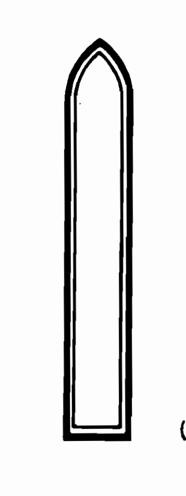
الّتي تظهرُ على جوانبِ البوّاباتِ الأشوريّةِ ، ويبدو بعضُها كتماثيلَ مجسَّمةٍ ناتئةٍ من الجدارِ . وأطلِقَ على هذهِ الكتلِ الحجريَّةِ اسمُ لاماسو . وكانت تُوضَعُ للوقايةِ منَ الأرواحِ الشّريرةِ وَلحمايةِ الأرواحِ الخيِّرةِ وَلحراسةِ مداخلِ قاعةِ العرشِ الأشوريَّةِ ومخارجها . ومع أنَّ هذهِ اللّوحاتِ تُعدُّ من أبدعِ المُنجزاتِ الفنّيّةِ الأشوريّةِ إلّا أنّها مَنحوتات معماريّةٌ بالمعنى الحقّ لهذا التّعبير ، وليْستْ مُجرَّدَ زخارفَ جدارية مَنحوتة ، فلا تزالُ كُتلُ البناءِ الضَّخمةُ — التي نُحتَ عليها نَحْتًا مُجسَّمًا بارِزًا — تحتفظُ بوظيفتها الإنشائيَّةِ المعماريَّةِ وهي حَمْلُ الجُدْرانِ المشيَّدةِ من قوالبِ الطُّوبِ ، وذلك على العَكْسِ من الأُزُرِ الزُّخرفيَّةِ والنَّقشِ البارِزِ الجداريِّ الأشوريِّ الذي لا يعدُو أن يكونَ نقشًا خفيفَ البُروزِ فوقَ لوحاتٍ رقيقةٍ مِنَ المرْمرِ ، فهي لوحاتٌ زُخرفيَّةٌ تُغشّي الجُزءَ الأدنى من جُدْرانِ القاعةِ أو الفناء بلا أدنى وظيفةٍ إنشائيَّةٍ ، أو هي في واقعِ الأمرِ تصويرٌ جداريٌّ استحال إلى حجرٍ . وبطبيعةِ الحالِ كانت تماثيلُ اللاماسو الحارسةُ بحُكْمِ موضعِها وكأنَّها ذاتُ أبعادٍ ثلاثة فتبدو إذا تطلَّعنا إليها مُواجهةً كأنَّها نحتٌ مُجسَّمٌ وهي لا تعدُو في الواقع أن تكونَ نحتًا بارزًا . ولعلَّ الفنانَ الأشوريَّ حين صاغها قد تخيَّلَ منظرين جانبيَّينِ أيمنَ وأيسرَ للحيوانِ ، وضمَّ الجُزْأيْنِ الأماميّينِ منهُما فقط ، ولذا بدا الحيوان ذو القوائمِ الأربعةِ بخَمْسِ قوائم .

(صورة ٣٨٢)

lancet شُبّاكٌ ضيِّقٌ ممتدٌّ طولًا

lancette f.; ogive f. (arch.)

ويكونُ رأسُهُ مسنَّمًا ولا تسدُّه مُشبَّكاتٌ حجريَّةٌ [نحتٌ مفرَّغٌ tracery *]



(شكل٧٤)

ويشيرُ المقريزي في الخُططِ إلى أطقم منَ الأواني يُسمِّيها « دك من كداهي » ، ويشرَحُها بأنّها آلاتٌ من ورقٍ مقوًّى تُحمَلُ منَ الصِّين ، ويذكرُ « أنَّ طقمًا من هذا النَّوع كان يشتمِلُ عليه جهازُ العروسِ من بناتِ الأمراءِ وأماثلِ التُّجّارِ » ، بالإضافةِ إلى أطقم أخرى « دكك » من نحاسٍ شاميٍّ ودكة كفت ودكة بللور ، ويذكرُ أنَّ ذلك كان شائعًا في القرنِ الرابعَ عَشَرَ وكذلك في القرنِ الخامسَ عَشَرَ الذي عاش فيه . والراجحُ أنَّ هذا الأسلوبَ الفنيَّ انتقلَ من الشَّرقِ الأقصى إلى مصرَ — كما ذكر المقريزيُّ — وإلى سمرقند من خلالِ انتقالِ الصُّنّاعِ الصينيِّينَ إليها في القرنِ الخامسَ عَشَرَ ، ولذا اشتُهِرَتْ فارسُ بهذهِ التّقنةِ الفنِّيَّةِ وقتذاكَ .

Lakshmi لاكشمي

(Luk'shme in Hindustani) (rel.)

ربَّةُ الجمالِ والثَّراءِ وزوجةُوزوجةُ الإلهِ ڤِشْنُو Vishnu * في العقيدةِ الهندوكيَّةِ ، وهي نَواةُ الإخْصابِ له ، ومن هنا كانت إحْدى مُكوِّناتِهِ . ويقالُ إنَّها خُلِقَتْ من مُحيطِ اللَّبنِ ، بعدَ أن مَخضَتْهُ الآلِهةُ للحصولِ على شرابِ الخُلودِ ، فظَهرَتْ مُتوَّجةً بالإكليلِ مُزدانةً بالحليِّ حولَ عُنقِها وذراعيْها تحمِلُ بيدِها زهرةَ اللُّوتس . ومُنذُ مولدِها لجأت إلى حضنِ ڤشنو الذي ظَلّتْ وفيَّةً له إلى الأبدِ . ويزعمُ المؤمنونَ بعقيدةِ ڤشنو بأنَّهُ رُزِقَ من لاكشمي بثلاثِ ربَّاتٍ هنَّ براهمي Brami التي تمثِّلُ طاقتَهُ الخلّاقةَ ولاكشمي التي تمثِّلُ طاقتَهُ الحافِظةَ وتشنْديكا Chandikâ التي تمثِّلُ طاقتَهُ المدمِّرةَ .

وإذا كانت لاكشمي زَوْجةَ الإله ڤشنو وشريكتَهُ في مُلْكِ الكَوْن ، لهذا كانت لها قُدْرَتُها على خَلاصِ الأرْواحِ وَالتَّسامي بها للانْدماجِ في روحِها . وإذا تَمَّ للرُّوحِ المحرَّرةِ هذا الانْدماجُ شاركت الإلهةَ صِلَتَها بالإلهِ ، تلك الصِّلة التي لا تنفصِمُ في جميعِ مَظاهِرِ تَجسُّدِهِ .

lamassu تماثيلُ اللاماسو الحارِسةُ

lamassu (arts)

مَخلوقاتٌ سِحريَّةٌ ملفَّقةٌ من بعضِ أعضاءِ الأُسودِ والثِّيرانِ والآدميِّينَ والطُّيورِ الجارحةِ منقوشةً نقشًا بارزًا على أسطحِ الكُتلِ الحجريَّةِ

الجَدْي Capricorn ويمثل شَهْر ديسمبر ، حَيْثُ نَرى الفَلّاحينَ يخطُّون حُقولَهم ويَذْبحونَ خنازيرَهم ويَخبزونَ خُبْزَهم تَوْطِئةً لِعيدِ الميلاد ، أو — كما هي الحالُ مع شهر يناير — مُجْتمعينَ في وَليمةٍ حَوْلَ مائدةٍ ، والحُوريَّةُ أرْيادني تحلب العَنْزة أمالثيا Amalthea بينما الطِّفل جُوبيتر [زيوس] يَحْمِلُ وِعاءً يتلقَّى فيه اللَّبن .

وهذه الأعْمالُ والمَظاهِرُ والخصائِصُ كُلُّها تَحْفلُ بها تِلْكَ الأشْهُرُ الاثْنا عَشَرَ .

lacquer اللاك ، اللَّك

laque f. (arts)

مادةٌ عُضويَّةٌ من إفرازِ حَشرةٍ اسمُها tachardia [أو certeria أو coccus] . كذلك تُستَخْلص مادة اللاكِ من عُصاراتٍ راتنجيَّةٍ صمْغيَّةٍ تفرزُها بعضُ النباتاتِ أشهرُها ما يُسمَّى rhus verniciflua وَمَوْطِنُها الصِّين ، ثُمَّ استُزْرِعَتْ فيما بَعْدُ في كوريا وَاليابان وَجَنوبِ شرقِ آسيا والهِنْد . وَمِنْ خصائصِ هذهِ المادةِ العُضويَّةِ أنها إذا تعرَّضتْ للجوِّ تَجفُّ . وإذ كانتْ شفَّافة اللَّونِ استُخدِمَتْ لِتغطيةِ وحِفْظِ الزَّخارفِ المُلوَّنةِ والمُذهَّبةِ للأواني والتُّحفِ الخشبيَّةِ بصفةٍ خاصَّةٍ . وهي تقومُ بدَورِ الطَّبقةِ الزُّجاجيَّةِ glaze * في صِناعةِ الخزفِ . واستُخْدِمَ هذا الأسلوبُ بالمثلِ في زخرفةِ الوَرقِ المقوَّى papier machée [الكرتون] وفي زخرفةِ بعض الأواني المعدنيَّةِ . وقدْ صُنِعت بِتقْنَةِ الزَّخرفةِ باللاك أوانٍ خشبيَّةٌ وعُلبٌ ومَرايا ومِقْلَماتٌ وأدَواتٌ للكتابةِ فَضْلًا عَنْ قِطعٍ مِنَ الأثاثِ الخَشبيِّ كالأسِرَّةِ والحَوامِلِ . وأقدمُ أنواعِ الأواني والقِطعِ الخشبيَّةِ الّتي استُخْدِمتْ فيها هذه التّقنةُ ترجعُ إلى عصرِ أسرةِ طان T'ang * في الصِّين . وقد عُثِرَ في كنز شوسوين Chosoin بمدينةِ نارا Nara في اليابانِ على عُلبٍ وأدواتٍ مُزخرفةٍ بهذهِ التّقنةِ تعودُ إلى القرنِ الثامنِ الميلاديِّ .

وشاعَ استعمالُ هذهِ التّقنةِ في جنوبِ شرقِ آسيا كُلِّها واليابان في الفترةِ منَ القرنِ ١٦ إلى ١٩ . كذلك استُخدمت هذهِ التّقنةُ في إيرانَ مُنذُ القرنِ الخامسَ عَشَرَ وزُخرِفت بها أغْلفةُ المَخطوطاتِ وبصفةٍ خاصَّةٍ أثناءَ العصرِ الصَّفويِّ Safavid . وَعهدِ أسرةِ قاجار .

تَصْوِيرُ المَنَاظِرِ الطَّبِيعِيَّة **landscape painting** *peinture f. de paysage* (arts)

على حين ظهر هذا اللَّوْنُ من التَّصوير مُتَأَخِّرًا في أوربًا كان تَأَمُّلُ الجبالِ والمياهِ وتصويرها قد بلغ أَوْجَهُ بالصين خلال القُرونِ الأولى الميلاديَّة . وظهرت المناظِرُ الطَّبيعيَّةُ أَوَّلَ مَا ظهرت في التَّصْوِيرِ الغَرْبيِّ خلفيَّات للصُّور ، ومنذ ذلك الحين أصبحت عُنْصرًا يَبْعَثُ البَهْجةَ في صور المَخْطوطاتِ المُرَقَّنَةِ خِلالَ العُصورِ الوُسْطى ، يَشْهَدُ على ذلك « كتابُ الساعات الفاخِرُ التَّرقين الَّذي أُعِدّ للدُّوق دي بري » *Très Riches Heures du Duc de Berry في مُسْتَهَلِّ القَرْنِ الخامِسَ عَشَرَ ، الَّذي يَجْمَعُ صُورًا توضِّحُ مشاهِدَ الفصول الموسميَّة وَتَغَيُّرها . وبدأت المناظرُ الطَّبيعيَّةُ تَزْخَرُ بالتَّفاصيلِ على يَدِ ڤان إيك Van Eyck * ثُمَّ اتَّخذت على يَدِ بروبغل Bruegel * شَكْلَ الإضافةِ الدِّراميَّة للمَوْضوع المَطْروق . ويُنْسَبُ إلى المُصوِّر الفلمنكيِّ يواكيم پاتينير Patinier (١٤٨٥-١٥٢٤) أَنَّهُ أَوَّلُ من جَعَلَ المَنْظَرَ الطَّبيعيَّ مَوْضِعَ العنايةِ الكُبْرى في الصُّورِ الَّتي تَضُمُّ عناصِرَ أُخرى إلى جانبه .

ومع رحلاتِ فَنَّاني الشَّمالِ الأوربِّيِّ إلى إيطاليا أخذت عِنايَتُهُم بتَصْويرِ المَناظِرِ الطَّبيعيَّةِ الَّتي استهوتْهُم بجَمالِها تَزْدادُ شَيْئًا فَشَيْئًا ، فَخَلَّفَ دورر Dürer * على سبيل المثالِ سِجِلًّا مَرْموقًا لِرِحْلتِهِ إلى إيطاليا في سِلْسِلةٍ رائِعةٍ من رُسومِ الألوان المائيَّةِ .

وقد نشأ ما يُسَمَّى « بالمَنْظَرِ الطَّبيعيِّ الكلاسيكيِّ » في روما خِلالَ القرن السَّابِعَ عَشَرَ عَبْرَ جُهودِ فَنَّاني الشَّمال مثل پول بريل Bril وآدم إلزهايمر Elsheimer وَبَعْضِ الفنَّانينَ الإيطاليِّينَ مثل أنيبالي كاراتشي Carracci . وَخَيْرُ من يُمَثِّلُ هذا النَّمَطَ هو المُصَوِّرُ الفَرَنْسيُّ كلود لوران Lorrain * الَّذي أَضْفَى على الضَّوءِ وَالفراغِ أهمِّيَّةً كُبْرى . وَشَهِدَ القَرْنُ السَّابِعَ عَشَرَ نُمُوَّ نَمَطٍ من المناظِرِ المَنْزِلِيَّةِ الأليفة الَّتي تَنْطوي عَلَيْها الدُّورُ على يَدِ روبنز Rubens * ورويزديل Ruisdael * وهوبيما Hobbema * وغيرهم . وقد تأثَّر مصوِّرو المناظر الطَّبيعيَّة الإنجليز أمثـال غينزبـورو Gainsborough * وكونستابـل Constable * وتيرنر Turner * بالمصورين الهولنديِّين ، وبلغوا أوج قِمَّتِهم خلالَ القرن الثامِنَ عَشَرَ وَمَطْلَع القرن التاسعَ عَشَرَ ، كما تُضاهي لَوْحاتُهم الزيتية للمناظر الطبيعيَّة مثيلاتها بالألوان المائية التي كانت على أيدي تيرنر وبوننغتون Bonington وغيرهما . وانتقل الاهتمام بتصوير المناظر الطَّبيعيَّة بعد كونستابل وتيرنر إلى فَرَنْسا حَيْثُ تزايدت العِنايةُ بتصويرِ الأضواءِ ومشاهد البيئةِ فبلغ هذا الفن مَرْتَبَةً مَرْموقةً يرجعُ الفضل فيها إلى المصوِّر كورو Corot * ومدرسة باربيـزون Barbizon * والمصور كوربيه Courbet * ، ثم الانطباعيين أمثال مونيه Monet * وپيسارو Pissarro * وسيزلي Sisley الَّذين تميزوا باستخدامهم الخاصِّ للألوان . وكانت الانطباعيَّةُ آخِرَ المَراحِلِ العُظْمَى لتَصْويرِ المناظِرِ الطَّبيعيَّة تصويرًا مَوْضوعيًّا وإن لَمْ تكن خاتِمَتَها ، فلقد جَعَلَ سيزان Cézanne من المنظر الطَّبيعيِّ دراسةً لِجَوْهرِ العَناصرِ الطَّبيعيَّة ، على حينَ جَعَلَهُ ڤان غوخ Van Gogh * وَسيلةً للتَّعبير عن الانفعال الذَّاتيِّ . ومع ذلك كُلِّهِ فإن أَرَقَّ المناظر الطَّبيعيَّةِ شاعريَّةً هي بلا نزاع المناظرُ الطَّبيعيَّة المُصَوَّرة في الشَّرْقِ الأَقْصى على أَيْدي المُصَوِّرين الصِّينيِّين واليابانيِّينَ .

لاوكون **Laocoon** *Laocoon* (myth.)

اتَّجهَ الفنُّ المتأغرقُ Hellenistic art * إلى الحدَّةِ والعنف ليجلوَ العواطفَ الجيَّاشةَ ، وأبرزُ نماذِجِهِ تمثالُ مجموعةِ اللاوكون الَّذي خرجَ إلى النُّور في عام ١٥٠٦ فاجتاحتِ الفنَّانينَ وعُشَّاقَ الفنِّ موجةٌ عارمةٌ من التَّأثُرِ بهذهِ المجموعةِ التي تحكي مَشْهدًا مُوجعًا حزينًا وَصفَهُ الشَّاعِرُ ڤرجيل في ملحمتِهِ « الإنيادة » Aeneid * . وَلقدْ وردتْ قصَّةُ لاوكون ابن الملكِ بريام وهيكوبا وكاهن أپولّو الطروادي ، الَّذي قَضى عليه مع ولديهِ ثُعبانانِ عملاقانِ ، بصُوَرٍ مختلفةٍ في الآداب الكلاسيكيَّة ، أقدمها روايةٌ تَرجعُ إلى أواخرِ القرنِ ٢ ق.م مَنْسوبة إلى الشَّاعرِ اليونانيِّ يوفوريون Euphorion . وتحكي كيفَ هاجمَ ثُعبانانِ دفعَ بهما أبوللو صَوْبَ الكاهنِ لاوكون فقتلاهُ لأنَّهُ كانَ قد أثارَ غضبَ الإلهِ إذ دنَّس معبدَهُ . غير أنَّ ڤرجيل يعزُو الدَّوافعَ للقَضاءِ على لاوكون إلى كبريائِهِ وغطرستِهِ حينَ تصدَّى لإرادةِ الآلهةِ ، فبعدَ أن فَشِلَ الإغريقُ في الاستيلاءِ على طروادة بقُوَّةِ السِّلاحِ لجأوا إلى صُنعِ الحِصانِ الخشبيِّ الضَّخمِ وانصرفوا مُتظاهِرينَ بالعودةِ إلى سُفُنِهم . وحينَ تقدَّمَ مِنَ الحِصانِ نفرٌ من أهلِ طرواده ليتبيَّنوا أمرَهُ حاولَ لاوكون أن يُحذِّرَهم مَغبَّةَ سحبِ الحصانِ إلى داخلِ المدينةِ وصوَّبَ رُمحَهُ صوبَهُ فصدرَ عنهُ رنينٌ يكشِفُ لقومِهِ أنَّهُ حصانٌ أجوفُ لم يُصنَعْ من كُتلةٍ صمَّاءَ من الخشبِ . غيرَ أنَّ الداهيةَ سينون Sinon الَّذي تظاهرَ بخيانةِ قومِهِ اليونانيينَ أقنعَ ملكَ طُروادةَ بسحبِ الحِصانِ إلى داخلِ المدينةِ مُدَّعيًا أنَّهُ شُيِّدَ قُرْبانًا للإلهةِ أثينا پالاس وأنَّهُ سيكونُ فألَ السَّعادةِ والرَّخاءِ لأهلِ طرواده ، وبعدَ تردُّدٍ اقتنعَ الملكُ بصدقِ حديثِ سينون . وما كادَ لاوكون يستعدُّ لتقريبِ القرابينِ إلى الآلهةِ على شاطئ البحرِ حتَّى انسلَّ ثُعبانانِ رهيبانِ من جوف الماءِ وانقضَّا على وَلَديهِ ، فهبَّ إلى نَجْدَتِهما غيرَ أنَّهُ أخفقَ في إنْقاذِهما ، وما لَبِثَ الثُّعبانانِ أن طوَّقاهُ معَ ولديهِ فاستماتَ في صراعِهما دونَ جدوى ، فقدِ اعتصرَ الثُّعبانانِ ثلاثتَهُم وغرسا أنيابَهُما في أجسادِهِم تحقنُهم بالسُّمِّ الزُّعافِ ، وصرخاتُ آلامِ الاعتصارِ ووخزِ اللَّدغاتِ تُبدِّدها الريحُ . وتكشِفُ الأُسطورةُ عن قسوةِ آلهةِ الأوليمپ الَّتي لم يكُنْ ثمَّةَ ما يدعو إليها مَعَ بشرٍ عُزَّلٍ بُسطاءَ . وَيقينًا أنَّ للفنَّانِ الَّذي تفتَّقَ خيالُهُ عن هذِهِ المجموعةِ المثيرةِ للوُجدانِ فبثَّ الرُّعبَ في قلوبنا بهذا المشهدِ الَّذي يُمثِّلُ تعذيبَ ضحيَّةٍ مغلوبةٍ على أمرِها لم تَرْتَكِبْ إثمًا أن يفخرَ بمهارتِهِ الفنيَّة ، فالتَّعبيرُ الَّذي تَنْضحُ بـهِ عَضلاتُ الجذعِ والأذرُعِ ولَحظاتُ الجهدِ الإنسانيِّ المُضني والعَذاب الجليُّ في المقاومةِ المستميتة وسماتُ الألمِ التي ينطِقُ بها وجهُ الكاهنِ ، والالتواءات الخائرة الَّتي يبديها ولَداه في مُقاومةِ الأفعى ، والإطارُ العامُّ الَّذي يتبدَّى من خلالِهِ كُلُّ هذا الاضطِّرابِ والحَركةِ يثيرُ الإعجابَ ، فلقَدْ فقدَ الفنُّ خلالَ العصرِ المتأغرِقِ ارتباطَهُ إلى حَدٍّ بعيدٍ بالنماذجِ المثالية واقتصرَ الاهتمامُ على استعراضِ مهارةِ التَّقنيةِ الفنيَّةِ ، وغدتْ مشكلةُ تجسيدِ مثلِ هذا الصِّراعِ الدِّراميِّ بكُلِّ ما يحوي من حَرَكةٍ وتوتُّرٍ وتعبيرِ المحَكَّ الَّذي

اليهودية الّذي أداه المسيح ليختم به « العهد القديم » ، ويُعد آخر عشاء من هذا النّوع للمسيح وللمسيحيّين عامّة ، ومن ثَمَّ فهو « العَشاء الأخير » . واستَهَلّ المسيح « العهد الجديد » بغسل أرْجُلِ تلاميذه * The Washing of the Apostles' Feet رامزًا بذلك إلى المعمودية * Baptism ، ثُمّ أقام « العَشاء الربّاني » حيث أعطى لكل واحد من تلاميذه خُبزة واحدة وكأسًا واحدة من عصير العنب الأحمر غير المُسْكر ، وهي الحكمة الأساسية في موضوع « التحوّل » ، وذلك بحلول النّعمة الإلهية على الخبز والخمر فيتحوّلان إلى جسد المسيح وإلى دَمِهِ بوَصْفِهِ شجرة الحياة . ومن هنا كانت للصلوات المصاحبة لطقس تناول القربان Communion القدرة على تحقيق هذا التحوّل . وترجع أهمّيّة العشاء الرباني إلى أنّهُ يمنح الإنسان حقّ الحياة الأبديّة .

وفي الفن يصوّر هذا المشهد المسيح مع تلاميذه قبل أن يُسلمه يهوذا الأسخريوطي . ويقدم ليوناردو دافِنْشي هذا المشهد في لوحة جداريّة خلابة بكنيسة سانتا ماريا دل غراتزي بميلانو . (صورة ٣٧٥)

late Brahmanism (rel.) see:
Brahmanism, late

La Tène (cul.) see: **Tène, La**

late period **العَصرُ اللّاحِقُ أو المُتأخِّرُ**
basse époque (cul.)

يشمل العصر اللاحق (في تاريخ مصر القديمة)

١ــ الأسرة ٢١ من عام ١٠٩٠ إلى عام ٩٤٥ ق.م.:

٢ــ العصرُ اللّيبي : الأسرةُ ٢٢ (الأسرَتانِ ٢٣ ، ٢٤ وعهدُهُما غامِضٌ وتناوبهُما حكام الأقاليم من عام ٩٤٥ إلى عام ٧١٥ ق.م .)

٣ــ عصرُ الملوكِ الإثيوبيّينَ والحكمِ الأشوريّ : الأسرةُ ٢٥ من عامِ ٧١٥ إلى عامِ ٦٦٥ ق.م .

٤ــ العصرُ الصاويّ : الأسرةُ ٢٦ من عامِ ٦٦٣ إلى ٥٢٥ ق.م.

٥ــ الحكمُ الفارسيُّ والأسرةُ الوطنيّةُ الأخيرةُ من الأسرةِ ٢٧ حتى الأسرةِ ٣٠ من عام

The Last Judgement *Le Jugement Dernier* (rel. & arts)

يومُ الدِّينِ ، يومُ الحسابِ ، يومُ الدَّينونةِ

تقولُ العقيدةُ المسيحيَّة إنَّ المسيحَ سيعودُ في مجدِهِ لِيُدينَ الأحياءَ والأمواتَ . ويتفاوتُ تصويرُ الدَّينونةِ من البساطةِ المطلقةِ كتصويرِ المسيحِ وهُوَ يفرِّقُ الخِراف عن الجداء إلى التعقيدِ المُرَكّبِ حيثُ يبدو المسيحُ جالسًا في صورة المسيح الديَّان « أي الحَكم يومَ الدَّينونةِ » * The Final Judge ، وعن يمينِهِ مريمُ العذراء وعن يسارِهِ يُوحنا المعمدان . وقد نرى في أعلى الصُّورةِ زمرةً من الملائكةِ والقدِّيسينَ والشُّهداء ، وفي أسفلِها نرى القُبورَ وقدِ انشقّت لِيَهُبَّ منها الموتى بعدَ أن ينفُخَ الملائكةُ في الصُّورِ . ونشهدُ ميخائيلَ رئيسَ الملائكةِ يحملُ بيدِهِ ميزانًا يزِنُ به الأرواحَ أو وهُوَ ينفُخُ في الصُّورِ ، ويُحلِّقُ حولَ المسيحِ حشدٌ من الملائكةِ ، كما يتجمَّعُ إلى يمينِهِ الأخيارُ وهم يصعَدونَ إلى السَّماءِ ، على حينِ يهبِطُ المذنِبونَ إلى يسارِهِ نحوَ الجحيمِ بَيْنا يجلِسُ المسيحُ على عرشِهِ كاشِفًا عن جُروحِ جنبِهِ الأيمنِ ، حامِلًا في يدِهِ اليُمنى سَعَفةَ نخيلٍ يستقبلُ بها الأبرارَ محيّيًا ، بينما تُشيرُ يدُهُ إلى أسفلَ نحوَ الجحيمِ إعرابًا عن استنكارِهِ للأشرارِ . ويقف القدِّيسُ بطرس حامِلًا مفاتيحَ مَلكوتِ السَّمواتِ الّتي يدخُلُها الأخيارُ ويصوَّرونَ عادةً بينَ السُّحبِ وهُمْ يَلِجُونَ إلى حياةِ السَّعادةِ الأبديَّةِ الزاخرةِ بالورودِ والأزهارِ .

وتتراوحُ صورُ الجحيمِ بين فمِ تِنّينٍ كبيرٍ مفتوحٍ يحتشِدُ بالشّياطينِ والأرواحِ الآثِمةِ ، وأحيانًا نرى الشّيطانَ وزبانيَتهُ رمزًا لِجَهَنَّم . وثمَّةَ صُورٌ تمثِّلُ الجحيمَ جبلًا تحيطُ به سَبعُ مصاطبَ تمثِّلُ طبقاتِ السَّعيرِ السَّبع المتدرِّجة . ومِنْ بين أعظمِ صُورِ يومِ الحسابِ تلكَ اللَّوحةُ الخالِدةُ لميكلانجلو * Michelangelo بمصلّى سيستينا في الفاتيكان .

(صورة ٣٧٧)

The Last Supper; The Lord's Supper
Le Cène (rel. & arts) **العَشاءُ الأخيرُ ، العَشاءُ الربّاني**

حدثت في ليلة « خميس العهد » أحداث هامة ثلاثة : أولها عشاء الفِصْح طِبْقًا للطُّقوس

يجلو قدرةَ الفنانِ الغافِلِ عن جوانب العدالةِ والظُّلمِ في قضيَّةٍ إنسانيَّةٍ لمصيرِ الكاهِنِ لاوكوون .

ويتَّفِقُ أغلبُ الدَّارسينَ على أن هذهِ المجموعةَ المحفوظةَ بمُتحف الفاتيكان بروما ترجعُ إلى عامِ ٥٠٠ ق.م. تقريبًا وإن كانَ لِسِنْغ (أديب ألماني ١٧٢٩ ــ ١٧٨١) Lessing يُرجِعُها إلى عَصرِ تيتوس * Titus في أواخرِ القرنِ الأوّلِ الميلاديّ .

(صورة ٣٧٨)

Lapithae **لاپيثاي**
Lapithe (myth.)

شَعْبٌ خرافيٌّ كانَ يعيشُ في ثيساليا ، ناصبَهُ شعبُ القنطوري * Centaur العداءَ بدعوى أنَّ لَهُم نصيبًا في مملكتِهِم . وقد حاول إقرارَ السَّلامِ بينهُ وبينَ القنطوري فقام پيريثوس Pirithous بدعْوَتِهِم إلى حضورِ حفلِ زفافِهِ ، غيرَ أنَّهم لم يكونوا كرماءَ معَ مُضيفِهِم بل حاولوا اختطافَ العروسِ هيپوداميا Hippodamia وبعضِ النِّساءِ الأُخرَيات . وهكذا تجدَّدَ القتالُ بينهم وبينَ اللاپيثاي وخرجوا من حفلِ الزّفافِ منهزمينَ تارِكينَ وراءَهُم عددًا كبيرًا من القتلى . ويُطلقُ على هذهِ المعركةِ اسمُ Centauromachy * أي القتالُ بين القنطوري واللاپيثاي .

(صورة١٤٤)

Lar (pl. **Lares**) **إلهُ الأسرة عندَ الرُّومان**
dieu m. Lare (cul.)

lararium (Lat.) (cul.)
مكانٌ في الدّارِ الرُّومانيَّةِ مخصَّصٌ لِعبادةِ الآلهةِ الذينَ يرعون الدارَ والأسرةَ

larghetto **المُتَوَسِّطُ في البُطْء ، لارْغيتُّو**
(It.: **a little largo**) (mus.)

إحدى السُّرعاتِ الّتي تحدِّدُ الأداءَ الأورْكِسْترالي والغِنائي ، وتقابلُ على مترونوم مِلْتزل التّرقيمَ مِنْ ٦٠ إلى ٦٦ .

largo (It.) (broad) (mus.) **بَطيءٌ مَهيبٌ**

إحدى السُّرعاتِ الّتي تُحدِّدُ الأداءَ الأورْكِسْتراليّ والغِنائيّ ، وتَبْلغ سُرعَتُهُ على مترونوم ملْتزل مِنْ ٤٠ إلى ٦٠ .

جعلَ نَفرًا من الدّارسينَ يعزو هذا التّشابهَ بينهُما إلى اشْتِقاقِهما معًا من منبعٍ سماويٍّ واحدٍ . ويختمُ حمورابي شريعَتهُ بقولهِ : « إنَّ هذهِ الشّرائعَ التي جعلْتُ لها دعائمَ ثابتةً في الأرضِ وأقمتُ لها حُكومةً صالحةً طاهرةً قد عِشْتُ أرعاها حَياتي ، فلقدِ اتّسعَ قلبي لأهلِ سومر وأكَد ، وبحكمتي ضبطْتُ شئُونَهُم فارتفَع الظُّلمُ والبغيُ وأمِنَ الضّعيفُ القويَّ ونالَ اليتامى والأراملُ حقوقَهم . وإني لأتْرُكُ شريعتي هذهِ لِمَنْ بعدي كي يسترشِدوا بها في حياتِهم حتّى لا يَضِلُّوا . ولَسوف يَذْكُرُني الذاكرونَ فيقولونَ : حقًّا إن حمورابي كانَ الأبَ الرّحيمَ لشعبِهِ » .

وتتميز تشريعاتُ حمورابي في جُملتِها بأسلوبها الجليّ وبإيجازها الدّقيقِ ، وتشمَلُ ٢٨٣ مادةً منها على سبيلِ المثالِ :

« إذا سرقَ أحدٌ طفلًا حُقَّ عليهِ الموتُ ، وإذا خفَّ أحدٌ لإطفاءِ نارٍ اشتعلت في منزلٍ وامتدت يدُهُ إلى شيءٍ ما وسرقَهُ حُقَّ عليهِ أنْ يُلقَى في النار نَفْسِها . وإذا كان الطّبيبُ سببًا في قطعِ عُضوٍ لجريحٍ حُرٍّ وكان ذلك عن إهمالٍ قُطعت يداهُ » . **(صورة ٣٧٩)**

Lawrence, Sir Thomas (arts) **لُورَنس ، توماس (سير) (١٧٦٩—١٨٣٠)**

مصوِّرُ بورتريهاتٍ إنجليزيٌّ برزت عبقريتُه وهو في سنِّ الثانية عَشْرة . وبعد فترةِ تعليمٍ قصيرةٍ نبَغ في التّصْويرِ بالزّيْتِ حتى أحاطَه المجتمعُ بتقديرٍ عظيمٍ بوصفهِ الوريثَ لفنِّ القرنِ الثامنَ عَشَرَ ، وقد غدا « مصوِّرَ الملك » بعد موت الفنان رينولدز Reynolds * عام ١٧٧٢ . وطُلب إليه بعد انتهاءِ الحروبِ النابليونيَّة تصويرُ رؤساءِ الدُّولِ المتحالفةِ وكِبارِ شخصيَّاتها فانتقل مرتحلًا إلى ڤيينا وإكس لاشابل وروما . وينتمي لورنس للمرحلة الرومانسية في تألّقِ أسلوبه الذي تميَّز بالقَلَق في الوقت نفسه ، وهو ما أثار إعجابَ المصوِّرِ ديلاكروا Delacroix * وإن يكن قد هوى في عَددٍ من صورهِ في شَرَكِ نزْعةٍ استعراضيَّةٍ سطحيَّةٍ .

layer of colour **طَبَقَةٌ لَوْنِيَّة**

couche f. de couleur (arts)

هي شَرِيحةٌ لَوْنِيَّةٌ رقيقة تَسْتَقِرُّ فوق اللَّوْحة

تبكي القدِّيس سباستيان » (برلين) و « يوسُف النجارُ والطِّفلُ يسوع » (مُتْحَف اللوفر) **(صورة ٣٣٨)**

laurel wreaths **أكاليلُ الغارِ**

guirlandes f.pl. de laurier (arts)

Laurencin, Marie (arts) **لُورنْسان ، ماري (١٨٨٥-١٩٥٦)**

مُصَوِّرةٌ فَرَنْسِيَّةٌ وَفَنَّانةُ مَرْسوماتٍ مَطْبوعةٍ graphic arts * تألَّقَ نَجْمُها عام ١٩٢٠ عندما عَرَضت تصاويرَها للنَّماذجِ البَشَرِيَّةِ المُحوَّرةِ بمَلامحَ إيحائيَّةٍ أكْثَر منها واقعيَّةٍ ، مُسْتَخْدِمةً في ذلك اللَّوْنينِ الوَرْديِّ وَالأَزْرَقِ الفاتِحَيْنِ الرَّقيقَيْنِ . وَتُعَدُّ أعْمالُها نَموذجًا صادِقًا لِنُعومةِ الفَنِّ الأُنْثويِّ الخالِصِ بما تَضُمُّ من تَصاويرَ وَرُسومٍ وَلَوْحاتٍ مَطْبوعةٍ عَلى الحَجَرِ وَزَخارفَ جِداريَّةٍ ، بل وَتَصْميمِ أزْياءٍ لبَيْتِ الأزْياءِ الشَّهيرِ وَقتَذاك « بول بواريه » Paul Poiret. **(صورة ٤٤٥)**

law code of Hammurabi **قانونُ حَمُورابي**

code m. de Hammurabi (cul.)

سنَّ حمورابي ملكُ بابلَ قانونَهُ الشّهيرَ الّذي وُجِدَ منقوشًا نقشًا جميلًا على أُسطوانةٍ من حجرِ البازلت ، نُقِلَتْ من بابلَ إلى عيلامَ حوالي عامِ ١١٠٠ ق.م. فيما نُقِلَ من مغانمِ الحربِ ، وكانت هذه الأسطوانةُ من بينِ أنقاضِ مدينةِ سوسه Susa * الّتي كُشِفَ عنها سنة ١٩٠٢ م وهي الآنَ بمُتْحَفِ اللُّوفر . وكان الزَّعْمُ أنَّ هذه الشَّرائعَ منزَّلةٌ مِنَ السَّماء ، إذْ نرى المَلِكَ على وجهٍ من أوْجُهِ الأسطوانةِ يتلقَّى الوَحْيَ مِنْ شمش Shamash إلهِ الشَّمس : « لكي يَنشُرَ العَدْلَ في الأرضِ ويقضي على الأشرارِ والآثِمينَ ويحولَ بينَ الأقوياءِ وبينَ أن يَظْلِموا الضُّعفاءَ وأن يَنْشُرَ النُّورَ في الأرض ويرعى مصالح الخلقِ » . وبمثل هذهِ العباراتِ وصفَ حَمورابي نَفْسَهُ وبَسْطَ قواعِدَ حُكْمِهِ حتَّى نكادَ نستبعدُ صُدورَها على لسانِ حاكمٍ عاشَ قبلَ الميلادِ بنحوٍ من ألفي عامٍ ، إذ هي في جملتِها لا تقِلُّ عن أيَّةِ شريعةٍ حديثةٍ شمُولًا واستيعابًا ، لا تتركُ شأنًا من شئُونِ النّاسِ في حياتِهم إلّا تناولته وقضتْ فيهِ بحُكْمِها . ونلْحَظُ أنَّ شرائعَ موسى تكادُ تتَّفِقُ معها في الكثيرِ ممَّا

٥٢٥ إلى ٣٣٢ ق.م.

٦ـــ العصرُ البَطْلَميُّ الرُّومانيُّ من ٣٣٢ ق.م حتّى فتحِ العربِ لمصرَ عامَ ٦٤٠ م .

later Hinduism see: **Hinduism, later**

Latin cross **الصَّليبُ اللاّتينيُّ**

croix f. latine (rel. & arts)

يكونُ فيهِ القائِمُ أطولَ منَ العارِضةِ .

Latona (Gk.: Leto) **لاتـو**

Létô (ou Latone) (myth.)

كانَتْ هيرا Hera * زوجةُ زيوس كبيرِ الآلهة تغلي ببُرْكانِ الغيرة والغضب لمغامراتِ زوجها الجامِحَة الّتي لا تقفُ عند حَدٍّ ، وتصيب كرامَتها كإلهة أنثى في الصّميم ، فما إنْ عَلِمَتْ بعِشْقِهِ الجَديدِ لِلرَّبَّة لاتو حَتَّى ثارت ثائرتُها وألَّبَتْ عليها الآلهة حتى يتخلَّوا عن مساعدتها وهي حُبْلَى فيَتَعَرَّى عشقُهُما المحرَّم أمامَ أعْيُنِ الجميع . وهٰكذا لَمْ تَجِدْ لاتو ملاذًا أوْ مَأْوًى وبَطْنُها يَكْبُرُ وحمْلُها يَثْقُلُ بينما تسخر منها هيرا شامتة إلى أنْ جاءَها المخاضُ فثبَّت لها زيوس جزيرة ديلوس العائمة ونقلها دَرْفِيلٌ أرسله إليها الإلٰه پُوزِيْدُون ، فوضعت أپولّو وأرْتيميس اللّذَيْن انتشرت عبادتُهُما من بعد ، فالبشر لا يميِّزون بين أبناء الآلهة ، شرعيِّين كانوا أمْ أبناءَ سفاحٍ إلٰهي .

La Tour, Georges de (arts) **لاتور ، جورج دي (١٥٩٣—١٦٥٢)**

مصوِّرٌ فرنسيٌّ بارزٌ رحَلَ إلى إيطاليا ليتعرَّفَ على خلفاءِ كاراڤاجيو Caravaggio * الذي لقِنَ عَنْهُ الكثيرَ من أسلوبِهِ الفاتحِ والدّاكِنِ chiaroscuro * ، كما تكشف أعمالهُ عن علاقته بمصوِّري أضواءِ الشموعِ الهولنديّين . وعلى يديه اكتسب أسلوبُ كاراڤاجيو والمدرسة الهولنديَّة في إنارة المشاهِدِ بالضَّوْء الصناعيِّ روعة بغير نظير. ظَفر من أجلها بلقَبِ « أستاذ الشموع » ، كما كنَّاه كِبارُ مؤرِّخي الفنِّ « بأستاذِ الجُفونِ المُسدَلِة » فلا نجد في شخوصهِ الذين صوَّرهم مستغرقين في تأمُّلاتهم من يشخَصُ ببصرِه إلينا ، وقلَّ أن يلتفتَ أحدهم إلى الآخرِ . ومن أشهر أعماله « مريمُ المجدليَّة أمام شمعتين » (الأورانجري بالتويليري) و « القدّيسةُ إيرين

لِخواطِرَ محدَّدةٍ ، كما يذكِّرُنا بأماكِنَ معيَّنةٍ أو بحالاتٍ نفسيَّةٍ محدَّدةٍ .

واللَّحنُ الدَّالُ ينبغي أن يكوّنَ سَهْلَ التَّمييزِ ليتَّفِقَ مع المُهِمَّةِ الموكولةِ إليه ، ومن ثَمَّ واضحَ الإيقاعِ ، وأن يُسْنَدَ أداؤهُ في أغلبِ الأحيانِ إلى نفسِ الآلةِ الموسيقيَّةِ . ويمكنُ للحنٍ دالٍّ بعَيْنِهِ أن يتشكَّلَ في تنوُّعاتٍ متعدِّدةٍ ، سواءٌ في صُورتِهِ أو طابَعِهِ ، تُضفي ظِلالًا جَديدةً على مَغزاه الأصليِّ الَّذي يظلُّ محتفِظًا به على الدَّوامِ . كما يمكنُ للَّحنِ الدَّالِ أنْ يمرَّ بوَحَداتٍ زمنيَّةٍ شديدةِ التَّبايُنِ ، فيتعرَّض لإطالةِ مُدَّةِ الوَحدةِ الزَّمنيَّةِ أو إنقاصِها دُونَ أن يَفقِد إيقاعَهُ الأساسيَّ . وقد أبدعَ ريتشارد شتراوس R. * Strauss كذلكَ في استخدامِ الألحانِ الدَّالةِ في قصائِدِهِ السِّيمفونيَّةِ مثل « قِصَّة بَطَلٍ » و « تيل المهزارِ » و « دون جوان » .

lekythos **ليكيثوس ، قِنِّينةُ الزَّيْت**

lécythe m. (arts)

إناءٌ إغريقيٌّ طويلُ العُنُقِ دقيقُهُ ضيِّقُ المصبِّ ، له يَدٌ يُحْمَلُ منها . يُستخدمُ في حفظِ الزَّيتِ وبخاصَّةٍ في الطُّقوسِ الجنائزيَّةِ . **(شكل ٤)**

lento, lent (It., Fr.) (mus.) **بَطيءٌ ، لِنْتو**

إحدى السُّرعاتِ الَّتي تُحدِّدُ الأداءَ الأوركستراليَّ والغِنائيَّ .

Leonardo da Vinci (arts)

see: **Vinci, Leonardo da**

Levni the painter **لَوْني المصوِّرُ**

Levni le peintre (arts)

هو عبد الجليل شلبي المصوِّرُ التركيُّ المولودُ بأدرنه عامَ ١٦٨٥ ، وهاجرَ وهُوَ صبيٌّ من مَسقطِ رأسِهِ عامَ ١٧٠٠ إلى إستنبول ليعملَ في مرسم السراي الذى كان يُطلَقُ عليه « نقش خانه » حيث تدرَّجَ في جميعِ مراحلِ التدريبِ العمليِّ الفنِّيِّ فغدا مذهَّبًا ممتازًا ، ثم عُني بممارسةِ التصويرِ حتى أصبحَ نقَّاشًا أي مصوِّرًا للأشكالِ البشريَّةِ ومن ثم للصُّورِ الشخصيَّةِ ، وأنعَم عليه السُّلطانُ أحمد الثالث عامَ ١٧٢٠ بلقب نقاش باشى . وعاد هذا المصوِّرُ إلى موضوعِ زخرفةِ السِّجلَّاتِ الملكيَّةِ يبعث فيها الحياةَ من جديدٍ إذ أمر ڤينوس أن تَستحيلَ نِسْرًا على حين استحالَ هو طائرًا من طُيورِ البَجعِ ، ثمَّ بدا يُظْهِرُ الخَوْفَ من بَطْشِ هذا النَّسْرِ الجارحِ ،

فإذا هو يطير في الهواءِ جَزِعًا فيسقط بين ذِراعَيْ ليدا التي أشفقت على طائرِ البَجعِ المُرْتَجِف فضمَّتْهُ بَيْنَ ذراعَيْها لتحميَه من عُدوانِ النَّسْرِ . وكانت ليدا عندها عاريةً ،

الأمْرُ الذي يَسَّرَ لزيوس أن ينالَ ما يَشْتَهي فإذا هي حُبْلى ، وإذا هي بَعْدَ تسعة شُهورٍ تَضَعُ بَيْضَتَيْنِ انشقَّت إحداهُما عن تَوْأَمَيْنِ هما بُوللـوكس Pollux وهيلينـا ، وانشقَّتِ الأُخرى عن تَوْأَمَيْنِ هُما كاسْتُـورَ وكلِتِمنسترا ، فعُزِيَ التوأمان الأوَّلان إلى زيوس على حين عُزِيَ التَّوْأمانِ الآخرانِ إلى زَوْجها تنداروس . (صورة ٣٨٠)

Léger, Fernand **لِيجية ، فرنان**

(arts) (١٨٨١–١٩٥٥)

مصوِّرٌ فرنسيٌّ من « مدرسة باريس الحديثة » نشأ في مبدإ الأمْرِ معماريًّا ثم تحوَّلَ إلى التَّصْويرِ في عام ١٩٠٣ ، واجتذبته المدرسةُ الانطباعيَّةُ في البداية إلى أن وقَع تحت تأثيرِ المدرسةِ التَّكعيبيَّةِ ما بين ١٩٠٩ – ١٩١٤ . وخلال انخراطِه في الخدمةِ العسكرية أثناء الحَرْبِ تجلَّى اهتمامُه بأشكالِ الآلآتِ التي أصبحَتْ عُنصرًا أساسيًّا في أعمالِه المصوَّرة منذ عام ١٩١٧ إلى ما بعد ذلك ، وإن عاد إلى موضوعات الأشكال البشريَّة مُضْفِيًا عليها طابعًا زُخرفيًّا شديدَ التَّبسيطِ . **(صورة ٣٧٦)**

leitmotiv **اللَّحنُ الدَّالُ ، اللَّحنُ المُمَيِّزُ**

(Ger.) (leading motif) (mus.)

هُوَ استعادةُ الجملةِ الموسيقيَّةِ للإيحاءِ بإحدى الشَّخصياتِ من خلالِ الاشتقاقِ أو التَّفريخِ . وقد لجأ إليه موتسارت Mozart * وڤيبر Weber وميربير Meyerbeer ، كما تخيَّلَ فرانز ليست Liszt * تناوُلَ اللَّحنِ الدالِّ تناوُلًا سيمفونيًّا بدلًا من الاكتفاءِ بمجرَّدِ التذكرةِ بِهِ . وقُدِّر لريتشارد ڤاغنـر Wagner * أنْ يجدَ في اللَّحنِ الدَّالِّ تعبيرًا عن عبقريَّتِهِ حتى غدا هوَ التَّجسيدَ الموسيقيَّ المنتظِمَ لِفكرةٍ من الأفكارِ ، إذ يَمْنحُ جسدًا متميِّزًا محسوسًا لِشخصيَّةٍ ما أو لِحَدَثٍ أو المُصَوَّرَةِ أثناءَ العمل .

Le Brun, Charles **لوبران ، شارل**

(١٦١٩–١٦٩٠)

مُصوِّرٌ فَرَنْسيٌّ هَدَتْه ثقافتُه الواسعةُ إلى أن يكون الأداةَ المُثْلى لابتكار نظامٍ فنِّيٍّ شامِلٍ يمجِّدُ شأنَ مَلكيَّةِ لويس الرَّابعَ عَشَرَ المُطْلقة ، وَعَثَرَ الوزير كولبير في شَخْصِهِ على ما يحقِّق له هَيْمنة الدَّوْلة على الصِّناعاتِ والفُنون . وكان لوبران انتهازيًّا من الطِّراز الأوَّل ، فبذل قُصاراه لمُداهَنة رِجالِ البلاط كي يُوكَلَ إليه تَصميمُ مَلابس مِهْرَجانات لويس الرَّابع عشر ، وكذا تصميم نافوراتِ الحَدائقِ والنَّسْجيَّاتِ المُرَسمة في قاعاتِ قصر ڤرساي . وقد ساعده أُسْلوبُهُ في التَّصويرِ وكذلك مَوْهبتُه في النِّفاق والتَّزلُّف كثيرًا في وَثْبتِهِ السَّريعة نَحْوَ مَناصبِ مُديرِ « أكاديميَّة الفُنون الجَميلة » بباريس والمصوِّرِ الأوَّلِ للملك ، ورَئيس المَخارفِ الملكيَّة للنَّسْجيَّات والأثاث ، والحَكَم الفَنِّي للعَهْدِ كلِّه . وكانت صورته الشَّهيرة « دُخول الإسْكَنْدر الأكبر مُظَفَّرًا إلى بابل » واحدةً من سِلْسلةِ اللَّوْحات الضَّخْمة الخاصَّة بفُتوحات الإسْكَنْدر الأكبر والمُصَمَّمة خصِّيصًا لتَزْيينِ قاعاتِ قَصْر ڤرساي ، ويَعْني بالإسكندر في هذه اللَّوْحاتِ مَليكهُ لويس الرَّابعَ عَشَرَ ، حيث أزاحَ لُوبران الجَيْشَ المُنْتَصر بفِطْنَةٍ وَدَهاءٍ خارجَ لَوْحتِهِ حتَّى يُتيحَ للإسكندر الهَيْمنة وَحْدَه على مَشهَدِ النَّصْرِ من فَوْقِ مَرْكَبتِهِ التي تجرُّها الفِيَلة . ويكشف أُسْلوبُ لُوبْران عن التَّخلُّف الذي يُصابُ به الفنان حين يُعْنى بحَرْفيَّة التَّقاليد مع اطِّراحِ مايَكْمُن فيها من فِكْرٍ وَروحٍ حتى عدَّه المؤرِّخون مُزخرفًا أكثر مِنهُ مُصَوِّرًا . وتتجلَّى مَقدِرةُ لوبران الحِرْفيَّة في مُطالعةِ دِراساتِهِ المُصَوَّرة عن مَلامحِ الوَجْه حَيْثُ تكمن بَراعَتُهُ في دِقةِ خُطوطِهِ وصَرامتِها وإن أعْوزَها التَّوهُّج الرُّوحيُّ . **(صورة ٣٨١)**

Leda *Léda* (myth.) **لِيـدَا**

هي ابْنةُ المَلِكِ ثيسيوس والمَلِكـة يوريثميس كما أنَّها زَوْجة تنداروس مَلِكِ إسبرطه . وقد رآها الإله زيوس وهي تَستَحِمُّ في نَهْر يوراتوس ، وإذا هي تُرى حُبْلى بعد أيَّام . وهذا لأن الإله قد فُتِنَ بها فَخدعَها ؛

حُزمةً مِنَ العصيِّ في وسطِها بلطةٌ بارزةُ النَّصلِ رمزًا للسُّلطةِ ، ويسيرُ مع زملائِهِ أمامَ الإمبراطورِ أو الحُكّامِ –القضاةِ [ماجستير] يُفسِحونَ لهُمُ الطَّريقَ ويعملُونَ على إحاطتِهم بالتَّوقيرِ والاحْترامِ ، وكانَ عددُهُم يتراوحُ بينَ اثني عَشَرَ وستَّةَ عَشَرَ .

Lieder **الغِناءُ الرَّفيع ، الأغاني الرَّفيعة**
(Ger.) (mus.)

ابتكرَ شوبيرت Schubert * هذا النَّوعَ مِنَ الأغاني الَّتي تعتَمِدُ على الشِّعرِ الرَّصينِ ، ولا تَتَّبعُ في بنائِها الموسيقيِّ قواعدُ ثابتةٌ في صورةِ قالبٍ معيَّنٍ ، وإنَّما يَتَّبِعُ فيها اللَّحنُ والموسيقى المصاحِبَةُ قَصائِدَ الشِّعرِ في معانيها الظاهِرَةِ والباطِنَةِ على حَدٍّ سَواء ، وكانت هذه المُصاحَبَةُ مشاركةً إيجابيَّةً لتوضيحِ المعنى . ولهذا كانتِ الصِّلةُ بين الموسيقى وبينَ الشِّعرِ وثيقةً إلى حَدِّ أنها تَخلُقُ بَيْنَهُما نَوعًا مِنَ الأُلْفَةِ الحَميمَةِ ، وعِنْدَها تَقُومُ بَيْنَهُما وَحْدَةٌ سَيْكُولُوجِيَّة ، وهذا مايجعَلُ لِكُلِّ أغنيةٍ شخصيَّتَها الموسيقيَّةَ المختلفةَ عنِ الأُخرى . وتتميَّزُ الأغنيةُ الرَّفيعةُ بالجاذبيَّةِ وثراءِ اللَّحنِ melody * والإيقاعِ الشَّديدِ البساطةِ الذي يشبهُ إيقاعَ الأغاني الشَّعبيَّةِ وبالرُّوحِ العاطفيَّةِ الزَّاخِرةِ بالحَياةِ . والمُصْطَلَحُ في الألمانيَّةِ هو صيغةُ الجمعِ ، ومُفْرَدُهُ Lied . ومن بين أشهر الأغاني الرفيعة : « أغنيات ڤيزيندونك » لريتشارد ڤاغنر ، و « أنشودة الأرض » لغوستاف مالر Mahler * وقصيدة « ملك الحور » لفرانز شوبيرت Schubert *

lifted sissonne (blt.) see:
lifting a ballerina

lifting a ballerina **رَفْعُ الباليرينا**
soulèvement (blt.)

يصاحِبُ تَصميمَ كلِّ باليه جديدٍ ابتداعُ خُطواتٍ جديدةٍ لِرفعِ الباليرينا نرى من بينها في الشكل أربعَ خُطواتٍ متنوِّعةٍ :
١ . غَطسةُ السَّمكةِ fish dive حيثُ يساعدُ زيّ الراقصة « التوتو » tutu * على إخفاء طريقةِ الاحتفاظِ بالتَّوازنِ . وتتبيَّنُ الوضعةُ بوضوحٍ حينَ نَتطَلَّعُ إليها من الجانبِ ، ويتجلَّى مثالُها في ذروةِ الرَّقْصة الثُّنائيَّةِ pas * de deux الَّتي تؤدِّيها أورورا في باليه « الجمالِ

Library of Alexandria **مَكْتَبَةُ الإسْكَنْدَرية**
La Bibliothèque d'Alexandrie (cul.)

إن لم تكن مكتبةُ الإسكندريةِ أقدمَ المكتباتِ المصريةِ تاريخًا فهي كانت أغناها كُتبًا ؛ إذ يقال إنها كانت تحوي في عهدِ بطلميوس الأول مئتي ألفِ مجلَّدٍ ، حتى إذا ما كان عهدُ بطلميوس الثاني فيلادلفوس أصبحتِ المكتبةُ الرئيسيةُ في الحيِّ الملكي تزخرُ بنحوِ أربعمئةِ ألفِ مجلَّدٍ في موضوعات عامَّةٍ ، وتسعينَ ألفَ مجلَّدٍ في موضوعاتٍ خاصَّةٍ . ويقال إنَّ ماركوس أنطونيوس أهدى إلى كليوباتره من مكتبةِ پرغامون Pergamon * نحوًا من مئتي ألفِ مجلَّدٍ ، كما أن بطلميوس الثالثَ أمر بمُصادرةِ الكتبِ التي يحملها السّائحون القادمونَ إلى الإسكندريَّةِ ليودِعَها المكتبةَ على أن يعطيَهم عِوضًا عنها نُسخةً مدوَّنةً على البردي . ومما يُذكرُ عنه أنه طلب من أثينا أن تعيره مآسي [تراجيديات] أيسخولوس وسوفوكليس وأوريپيـدس لِنسخِها بعد أن قدَّمَ لقاءَ هذا ضمانًا لسلامتها ما يعادِلُ خمسين ومئتينِ من الجنيهاتِ . وعندما أصبحت هذه الكتبُ في حوزتِهِ احتفظ بها وأرسلَ عِوضًا عنها نُسخًا منها وشفَعَ هذا بتنازُلِه عن الضَّمانِ وكأنه المالكُ لها . كما نجد من بين البطالمة من منع تصديرَ البردي حتى لاتقوى پرغامون على المنافسة في اقتناءِ الكتب ، وهو ما حدا أهل پرغامون إلى أن يستبدلوا بالبردي جلودَ الغزلان « رق البرشمان » .

وإذا كانتِ المكتبةُ قد ازدهرت في الأيامِ الأولى للبطالمِةِ فقد مُنيت بالكثير من التَّخلُّفِ في أواخرِ العصرِ البطلميِّ. ففي سنة ٤٨ ق.م عندما أحس يوليوس قيصر وطأةَ الحصارِ الذي طوَّق به أخيليوس الأسطولَ الرومانيَّ الراسيَ بميناءِ الإسكندرية ، وخوفًا من أن يقع في أيدي الأعداءِ أمر القائدَ الروماني بإشعالِ النِّيرانِ فيه فامتدت منه إلى أرصفة الميناءِ وصوامع القمح ومخازنِ الكتب وأتت على نحوٍ من أربعمئةِ ألفِ مجلَّدٍ فيما يقالُ ، غير أن ثمَّةَ من المؤرخينَ من يُشكِّكُ في صحة هذه الواقعةِ .

lictor **لِيكْتور**
licteur m. (cul.)

رئيسُ الشُّرطةِ عندَ الرُّومانِ ، وكانَ يحملُ

فأبـدعَ لوحـاتٍ تُصوِّرُ الاحتفـالاتِ والمِهرجاناتِ الَّتي كانت تُقامُ في « عصرِ الزنبق » (١٦٢٣–١٧٧٣) . ولا تنحصرُ أهميَّةُ أعمالِ لوني في الناحيةِ الوثائقيَّةِ التي تقدِّمُها رسومُه ، ولكنها تمتدُّ إلى الطابَعِ التَّصويريِّ البحتِ للوحاتِهِ المبتكرةِ المرتبطةِ بالتَّقاليدِ التركيةِ القديمةِ والمفعمةِ في الوقت عينه بالموهبة الخلَّاقة . ولم يكن للوني ضريبٌ في عهده كما لم يرقَ أيٌّ من تلاميذه إلى مستواه ، غير أنه لم يُكتَبْ لأسلوبه المبتكرِ وتكويناتِهِ القويَّةِ أن تزحفَ إلى عصورٍ تاليةٍ ، بل ما كاد يلقى منيَّته حتى طوى النِّسيانُ صفحتَهُ . وتُعدُّ زخرفة « سورنامه وهبي » Surnamé * أعظمَ أعمالِه ، التي تسترعي الانتباه بأشخاصِهِ الذين تحتشدُ بهم زخارِفُهُ ، فتنبضُ زحمتهم بالحياةِ جارفةً الأنظار في تيارٍ لا يُقاوِمُ . وتميَّز الإنسان في لوحات لوني بمقاييس نسبه الطبيعية ،كما راعى التناسُبَ بين أعضاءِ الجسمِ وأضفى المظهرَ الطبيعيَّ على الوضعاتِ . وبمهارةٍ فائقة استطاع في بعضِ المنمنماتِ أن يُدمجَ عدة أحداثٍ في صفحةٍ واحدةٍ . كذلك رسمَ عدَّةَ صورٍ على صفحاتٍ منفردةٍ صوَّر فيها مجموعاتٍ شتى من الرجال والنساء يمثِّلون بيئاتٍ وطبقاتٍ مختلفةً وقد التفوا حول العرشِ لخدمةِ السلطانِ والترفيهِ عنه . ومما يؤثر أن اثنينِ من سلاطينِ ذلك العصرِ لم يتردّدا في الجُلوسِ إليه لِيُصوِّرَهما . (صورة ٣٤٧)

Lhote, André **لُوت ، أندريه**
(arts) (١٨٨٥–١٩٦٢)

مُصَوِّر فَرَنْسيٌّ وَمُعلمُ فَنٍّ وَكاتِبٌ ، دَرَسَ في بوردو ثُمَّ قَصَدَ باريس عام ١٩٠٨ حيث التقى سيزان Cézanne فانتظم في سِلْكِ المَدْرسة التَّكعيبيَّة ، ثمَّ مالَبِثَ بَعْدُ أن اطَّرحَ تَعاليمَ تلكَ المَدْرَسة . وإذا رَأَيْنا أَعْماله تَتَّسِمُ حينًا بالجُمود ، غَيْرَ أنه كان أُستاذًا له شُهْرَتهُ وناقِدًا فَنِّيًّا مَرْموقًا . وقد زارَ مِصْرَ وأَلَّفَ كِتابَ « رَوائِعُ التَّصْويرِ المِصْريِّ » Les Chefs d'œuvre de la peinture égyptienne عام ١٩٥٤ ، وهو كتابٌ لَهُ شَأْنُهُ الجَليلُ ويُعَدُّ حُجَّةً في هذا المِضْمار .

(صورة ٣٨٣)

على مُسطَّحِ الصُّورةِ من خلالِ ترجَمتِها إلى مُسْتوياتٍ مُتراجعةٍ في أعماقِ الصُّورةِ . ومثالُ ذلك لوحةُ « عُرس قانا الجليل » لڤيرونيزي Veronese * .

linear style **الأُسلوبُ الخطِّيّ**

style m. linéaire (arts)

التَّشكيلُ الَّذي يعتَمِدُ في تأثيرِه على المُشاهِدِ على الأشكالِ المُكوَّنةِ بالخُطوطِ أكثَرَ من اعتمادِهِ على الكُتَلِ اللَّونيَّةِ أو التَّظليل .

line of beauty see: **Hogarth**

line of grace see: **Hogarth**

linoleum block *planche de linoléum f. gravé* **الصُّوَرُ المَطْبوعةُ بِواسِطةِ اللِّينولْيوم** (arts)

نَوْعٌ من الطِّباعة البارزةِ relief process حيث يُثَبَّتُ سَطْحٌ من مادَّةِ اللِّينوليوم المطّاطيَّة فَوْقَ كُتْلةٍ من الخَشَبِ وتُكْشَطُ عَلَيْهِ التَّصميماتُ المُسَمّاةُ linocuts الَّتي يُراد طَبْعُها .

Liszt, Franz **لِيسْت ، فرانز**

(mus.) (١٨١١-١٨٨٦)

عازِفُ بيانو وَمُؤلِّفُ موسيقى مَجَريٌّ ، كان إلى جانب مَهارتِهِ الفائقةِ في العَزْفِ على البيانو واستحداثه طُرُقًا فنِّيَّةً رائعةً في العزف عليه يُعَدُّ بحقٍّ مُؤسِّسَ المَدْرسةِ الحديثة في العزف على البيانو ، ومُؤلِّفًا مُوسيقيًّا عَظيمًا تركت مُؤلَّفاتُهُ أكبَرَ الأثَرِ فيمَنْ عاصروه أو جاءوا بعده ، كما قدَّم العَوْنَ والتَّأييدَ وَالتَّشجيعَ لِكَثيرٍ من المؤلِّفين الموسيقيِّينَ الجُدد بَدْءًا من برليوز إلى شوبان Chopin * وغريغ Grieg . ولِفنِّهِ الموسيقيِّ وَجْهانِ : الأوَّلُ الرُّومانسيَّةُ المَجَريَّةُ وَالآخرُ الرُّومانسيَّةُ الفَرَنسيَّـةُ . ولا تتمثَّلُ الرُّومانسيَّةُ المجريَّةُ فقط في مُجَرَّدِ تأليفهِ عِشْرينَ من الرابسوديات rhapsodies المجرية للبيانو كما يَعْتَقِدُ الكثيرُ من النُّقّادِ ، وإنما هي أيضًا في محاولتِهِ ابْتِكارَ أُسْلوبٍ مَجريٍّ للموسيقى . وَنَلْمِسُ آثارَ هذه المحاولةِ فيما يَتجاوزَ المئةَ من مُؤلفاتِهِ للبيانو الَّتي استخدَمَ فيها الأُسلوبَ المقاميَّ الَّذي تَتبعُهُ جماعاتُ الغجر tzigane بالمَجَرِ في موسيقاهـم الشَّعبيَّةِ ، على حين اقْتَبَسَ الرُّومانسيَّةَ الفَرَنْسيَّةَ

والحوريّاتِ ، وأن يرفعَها دون أن يبدوَ عليهِ الإرهاقُ . ومثالُ ذلك رفعُ العاشقِ للفتاةِ في باليه « النُّبوءات » Les Présages لماسين على موسيقى السيمفونيَّةِ الخامسةِ لتشايكوفسكي .

(شكل ٧٥)

light and shade (arts) see: **chiaroscuro**

lily **زَهْرةُ الزَّنبق ، زَهْرةُ السَّوْسن**

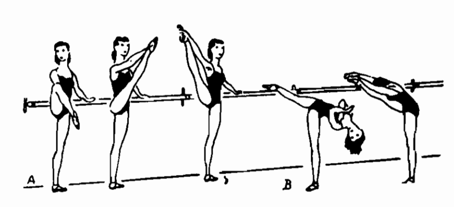
fleur f. de lis (rel. & arts)

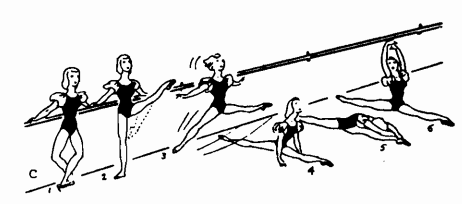
رَمْزُ الطَّهارة وَهي ألْصَق ما تكونُ بالعَذْراء مَرْيم والقدِّيسات العَذْراوات . ونرى هذه الزَّهرة في لَوْحات البِشارة Annunciation * تَضُمُّها زهريَّةٌ أو تَبْدو في يَدِ الملاك جبريل مُمْسِكًا بها ، وبهذا كانت صِفة من الصِّفاتِ المُمَيِّزةِ لَهُ . وَفي لَوْحاتِ يَوْمِ الحِسابِ Last Judgement * تبدو إلى جانِبَيْ وَجْهِ « المسيح الدَّيّان » زهرةُ زَنْبق إلى جانبٍ وَسَيْفٌ إلى الجانبِ الآخرِ .

limbering **تَمْريناتُ تَلْيينِ المَفاصِل**

assouplissement m. (blt.)

وهي الحركاتُ الَّتي يؤدِّيها طلبةُ الرَّقصِ في قاعةِ التَّدريبِ ، وكـذلك الـرّاقصونَ والرّاقصاتُ قبلَ الظهورِ على المسرحِ لتليينِ مفاصِلِهم وأجسامِهِم وتطويعِها للخُطُواتِ المطلوبةِ منهُم ، وعادةً ما يبتكِرُ الراقصُ تمارينَ التَّليينِ الَّتي تُناسِبُ حاجتَهُ .





(شكل ٧٦)

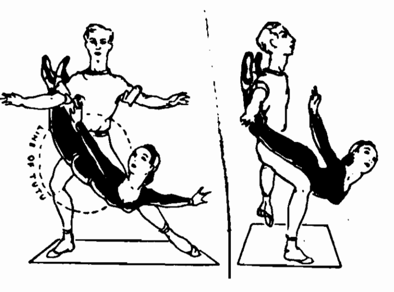
linear perspective **المَنْظور الخطِّيّ**

perspective f. linéaire (arts)

هُوَ وسيلةُ رسمِ الأشكالِ ثلاثيَّة الأبعادِ







(شكل ٧٥)

النّائمِ » لتشايكوفسكي .

٢ . حركةُ السيسون المرفوعة a lifted sissonne* وتكونُ وضعةُ الباليرينا فيها مُواجهةَ الجمهورِ بكتفيها epaulée ، وتتكرَّرُ هذه الحركةُ في اتِّجاهاتٍ مختلِفةٍ . ويحتفظُ الراقصُ بقبضَتِهِ قويَّةً على خصرِ الباليرينا ، ويتجلَّى مثالُها في إحدى الرقصاتِ الثُّنائيَّةِ pas de deux * بباليه جيزيل لأدولف آدم .

٣ . مسيرةُ الراقصِ حاملًا الراقصةَ على كتفِهِ اليسرى ، على نحوِ ماترى فى حفلِ زفافِ أورورا بباليـهِ « الجمـالِ النّائـمِ » لتشايكوفسكى .

٤ . الرَّفعُ الكاملُ complete lifting

لكي تبدو حركةُ رفعِ الراقصِ للباليرينا يسيرةً طبيعيَّةً فهذا لا يقتضي من الراقصِ الاعتمادَ فقط على قُوَّتِهِ وثباتِهِ فحسبُ ، بل وعلى تأديتِهِ الحركةَ مُتزامِنةً مع القفزةِ التي تؤدِّيها الراقصةُ لتبلُغَ الوضعَ المطلوبَ . فعليه أن يجعلَ الباليرينا تبدو وكأنَّها في خفَّةِ الملائكةِ

lively (mus.) see: **allegro**

living quarter (arch.) see: **rab'**

Livius Andronicus **ليفيوس أندرونيكوس**
(drama) **(القرن ٣ ق.م)**

كان عبدًا يونانيًّا من مدينةِ تارنتوم ثُمَّ أُعتِقَ ؛ وإذ كان يتْقِنُ اللاتينيَّةَ إتقانَهُ اليونانيَّةَ فقد ترجمَ إلى اللاتينيَّةِ فيما بينَ عامي ٢٤٠ و ٢٠٧ ق.م مآسي سوفوكليس وأوريبيديس فضلًا عن بعضِ الملهاواتِ التي كانت أقربَ إلى المسرحيَّاتِ الهزليَّةِ الشَّعبيَّةِ المأثورةِ عن جنوبِ إيطاليا منها إلى الملهاواتِ الأتيكيَّةِ المُحدثةِ . وقد فَصَلَ الأغنيَّةَ والإلقاءَ عن التَّمثيلِ الإيمائيِّ في الأناشيدِ الَّتي تتخلَّلُ المأساواتِ والملهاواتِ اللاتينيَّةَ ، فجعلَ أحدَ الممثِّلينَ يقومُ بالغناءِ أو الإلقاءِ بينما يقومُ آخرُ بالتَّمثيلِ الإيمائيِّ المرادفِ لمعاني الكلماتِ التي يغنِّيها أو يتلوها الأوَّلُ ، وهو ما أعانَ على الارتقاءِ بفنِّ التَّمثيلِ الرُّومانيِّ .

Livy **ليفي [تيتوس ليفيوس]**
Tite-Live **(٥٩ ق.م - ١٧م)**
(Lat.: **Titus Livius**) (cul.)

إذا كان كُتَّابُ النَّثرِ في عهدِ قيصر أوغسطس لم يقدِّموا مثيلًا لما أبدعهُ الشُّعراءُ من ملاحِمَ وقصائدَ ، فقد شَهِدَ العهدُ عملًا تاريخيًّا صيغ في أسلوبٍ أدبيٍّ جعلَ منه آيةً فنيَّةً خالدةً على يدِ كاتبِهِ المؤرِّخِ الأديبِ تيتوس ليفيوس الذي أوقفَ الأربعين عامًا الأخيرةَ من حياتِهِ على كتابةِ تاريخِ روما « من أسس المدينة » Ab urbe condita . ولقد كان السرُّ الحقيقي وراءَ عظمةِ ليفي هو حسُّهُ بالعزَّةِ الوطنية التي تجعلُهُ يرى روما مُحِقَّةً على الدوامِ ، غير أنهُ في تسجيلِهِ التَّاريخي لا يفرِّقُ بين الأساطيرِ والوقائعِ الحقيقيَّةِ ، ويثبتُ أقوالَ أسلافِهِ بلا تمييزٍ كبيرٍ بين الباطلِ منهُ والصَّحيحِ ، ويقبَلُ الأقاصيصَ والرِّواياتِ الخياليَّةَ التي اخترعَها المؤرِّخون الأوَّلونَ ليمجِّدوا بها أسلافَهُم دونَ أن يُعني بالرُّجوعِ إلى المصادرِ الأصليَّةِ أو الآثارِ المتبقِّيةِ ليستوثقَ من صحةِ مابلغهُ من أقوالٍ وروايات . وكان ليفي آخرَ ومضةٍ في ألقِ العصرِ الذَّهبيِّ الرُّومانيِّ .

loaded brush (arts) see: **impasto**

طَبَقةٍ مُعَيَّنةٍ من المُستَمِعينَ وَفْقَ أهوائهم . وَعلى يَدِ شوبيرت Schubert * انتقلت الموسيقى إلى القصيدةِ الشِّعريَّةِ بِفَلْسفَتِها فيما صاغهُ من ألحانٍ لأشعارِ غوته Goethe وغيره ، وكانت تِلْكَ هي المَرْحلةَ الغنائيَّةَ في الموسيقى الرُّومانسيَّةِ . أمَّا على يَدِ ليست فقد أصبحتِ الموسيقى ذاتُها قصيدةً موسيقيَّةً تُغني عن الكلماتِ وتُعبِّرُ عن قِمَّةِ الرُّومانسيَّةِ .

وَمن بَيْنِ أعْمالِ ليست للبيانو صوناته للبيانو وصوناته دانتي ، و٢٠ رابسودية مجريَّة ، كما قدَّم « المُقدِّمات » Preludes وأورفيوس وهاملت وسيمفونيَّة دانتي وسيمفونيَّة فاوست والقدّاس الكبير وَغيرُهُ من المؤلَّفات الدِّينيَّة فَضْلًا عن سبعينَ أغنيةً فَرَنسيَّةً وَألمانيَّةً وَمَجريَّةً وإيطاليَّةً وإنجليزيَّةً .

litany *litanie f.* (rel.) **وِرْدٌ ، تَضَرُّعٌ ، ابْتِهالٌ ، اسْتِرْحامٌ ، أُوشِيَّةٌ (مَسيحيَّة)**

literary comedy (drama)
see: **commedia erudita**

lithography **الطِّباعَةُ بِواسِطَةِ الحَجَر**
lithographie f. (arts)

هي اسْتِنساخُ اللَّوحاتِ بَعْدَ رَسْمِها بِقَلَمٍ شَمْعيٍّ أَسْوَدَ على سَطْحِ الحَجَرِ الجيريِّ الأمْلَسِ الدَّقيقِ الذَّراتِ وَالمسَامِّ ، ثُمَّ يُغْمَرُ الحَجَرُ في الماءِ حَتَّى يتشبَّعَ بِهِ ، مع مُلاحظةِ أنَّ السَّطْحَ المُغَطى بالشَّمْعِ يَطْرُدُ الماءَ على حينِ تَمْتَصُّ المَسام الحجريَّةُ العاريةُ عن الشَّمْعِ الماءَ ، فإذا دارت الأسْطوانةُ المُشَبَّعةُ بالحِبْرِ على سَطْحِ الحجر استقرَّ الحِبرُ على الأسْطُحِ المُغَطَّاةِ بالطَّبَقةِ الشَّمعيَّةِ الَّتي مَرَّ عليها القَلَمُ ، على حينِ لا يَلْتَصِقُ الحِبرُ بالأجْزاءِ المُبَلَّلةِ ، حَتَّى إذا تَمَّ بَسْطُ الوَرقِ على الحجرِ بعد تَحْبيرِهِ وَالضَّغْطِ عليه انْطَبَعَتِ الصُّورة عليه بِشكْلٍ عَكْسيٍّ بِنَفْسِ الدِّقَّةِ الَّتي رُسِمَتْ بها بالشَّمْعِ على الحجرِ . وقد ابْتَكَرَ هذه الطَّريقة سويسريٌّ يُدْعى سينفلدر Senefelder سنة ١٧٩٦ ، فَغَدتْ من أكْثَرِ وَسائلِ طَبْعِ اللَّوْحاتِ المَرْسومة إتقانًا .

little allegro (mus.) see: **allegretto**

little largo (mus.) see: **larghetto**

عن برليوز Berlioz * عندما اتَّبَعَ أسْلوبَ « القَصيدِ السِّيمفونيِّ » بَديلًا للسِّيمفونيَّة الكلاسيكيَّة عِنْدَ الرُّومانسيِّين ، ذلك النَّموذج الَّذي يَتجاوبُ كُلُّ التَّجاوبِ مع المَقاصِدِ الأدبيَّةِ والمشاعرِ المُتَدَفِّقةِ الَّتي لايُمْكِنُ أن تَخْضَعَ لإطارِ البناءِ السِّيمفونيِّ المُحَدَّدِ لأنها تُدْخِلُ الاضطراب على هذا الإطار مما يجرِّدهُ تَمامًا من المَعْنى الَّذي يُضْفيه عليه اسْمُه .

وأخذ عنه أيضا « الصيغة الدَّائريَّة » cyclic * form المتكرِّرة الَّتي تَصِلُ بين أطْرافِ القصيدِ السِّيمفونيِّ وَتَدُلُّ على فِكْرةٍ أو حَدَثٍ أو شخصيَّةٍ في البرنامجِ التَّصويريِّ للموسيقى . غير أن ليست قدَّم ابْتِكارًا آخرَ هو قيام القَصيدةِ على لَحْنٍ واحدٍ يتكرَّرُ في عدَّة صيغٍ دائمةِ التَّحوُّلِ في صُورَتِها وَمَقاماتِها ليعبِّر بذلك عن الأطراف المختلفة للقصَّة الَّتي يرويها القَصيدُ أو الأوصاف المتعدِّدةِ الَّتي تَرِدُ به ، ولذلك فهو يسمِّيه « اللَّحْنُ المُتَحوِّلُ » transformation theme . وفي الحَقِّ أنَّه من الصُّعوبة بِمَكانِ القَطْعِ بالحُكْمِ عَمَّا إذا كان ليست قَدِ اقْتَبَس فِكْرَتَهُ عن اللَّحنِ المُتحوِّل من برليوز أو ڤاغنر Wagner * أم أنَّه سَبَقَهُما إليه ، إذ ليس ثمَّةَ دليلٌ تاريخيٌّ يُحَدِّدُ السَّبْقَ الزَّمنيَّ لأيٍّ منهم ، فَرُبَّما كانت فكرةً مُشْتركة خَطَرت لِثَلاثَتِهم منفصلين أو مجتمعين ، فسمَّاها برليوز « الفكرة الثَّابتة » ، وسمَّاها ڤاغنر « اللَّحن الدَّال » leitmotiv * ، وأَطْلَق ليست عليها اسم « اللحن المُتَحوِّل » . وفي الواقع هي ثلاث تسميات لِمَدْلولٍ واحدٍ ، ولو أن كلًا منهم يَخْتَلِفُ عن الآخرِ في طريقةِ التَّطْبيقِ . ولقد كَتَبَ ليست اثْنَتَي عَشْرَة قصيدةً سيمفونيَّةً تُمَثِّلُ الجُزْءَ الأكْبَرَ من مؤلَّفاته الأوركستراليَّة ، وَأهمُّها قَصيدتُه المُسَمَّاةُ « بالمُقَدِّمات » Preludes الَّتي توضِّحُ كُلَّ سِماتِ أُسْلوبِهِ ، وَهي تَتَرسَّمُ خُطى بَعْضِ أبياتٍ اختارَها من إحْدَى قصائدِ لامارتين Lamartine الَّتي تَحْمِلُ نفسَ العُنوانِ ، وبالقصيد السِّيمفونيِّ تكون الموسيقى الرُّومانسيَّةُ قد بلغت أقصَى دَرجاتِ النُّضْجِ . وعلى يد بيتهوفن تَحَوَّلَتِ الموسيقى تَحَوُّلًا جَوْهَريًّا ، لا بتطوُّرِ بناءِ هَيْكَلِها فَحَسْبُ ، بل بأن أصبحت تَعي مَسْئوليَّتَها الأبديَّةَ شَكْلًا وَمَضْمونًا؛ إذْ غَدَتْ هي الَّتي تُشَكِّلُ جُمهورَها بَدَلًا من أن تُشكِّلها أذْواقُ

صيغةٍ خفيفةٍ سريعة الإيقاعِ تشبهُ الطَّقطوقةَ في التَّكوينِ والروندو في شدَّةِ البساطةِ . وتحملُ اللُّونغا عادةً اسمَ مؤلِّفِها مثل لُونغا يورغو [جورج] ولُونغا رياض [السنباطي] ولُونغا جميل بك [الطَّنبوري] .

lounge — **بَهْوُ الاستِراحةِ**

foyer m. (du public) (drama)

صالةٌ تجمعُ جمهورَ المشاهدينَ أثناءَ الاستراحةِ في المسرحِ .

Lucian — **لوكيانوس [لوشيان]**

Lucien (cul.) (٣٩-٦٥ م)

أديبٌ رومانيٌّ مارسَ عدَّةَ أساليبَ في الكتابةِ حتى استقرَّ على أسلوبِ المحاوراتِ اللَّطيفةِ المُمتعةِ بين فُرقاءَ لا ينحازُ أو يتحيَّزُ لأحدٍ منهم ، فهو يهجو الأثرياءَ لجشَعِهم والفقراءَ لحقدهم والفلاسفةَ لما ينصبونَهُ من شُركٍ ، وينعى على الآلهةِ سلبيَّتَهُم . وما يلبثُ أن يُطبِّقَ مبدأَ فيلسوفِ الشَّكِّ پيرون الإيلي Pyrrho of Elis * وهو « التَّوقُّفُ عن الحُكمِ » epochê * ذاهبًا مثلَهُ إلى أن الامتناعَ عن إصدارِ الأحكامِ ينقلُ المرءَ إلى مرحلة اللَّامبالاةِ ataraxia * ويحقِّقُ لهُ اللَّذَّةَ ؛ إذ يصرفُهُ عن العالمِ ويمنحُهُ القدرةَ على بُلوغِ السَّعادةِ على شاطئِ الدَّعةِ بعيدًا عن المشاكلِ والمشاغلِ . وقد انهالَ على المرأةِ بهجائيَّاتِهِ اللَّاذعةِ فمضى يحذِّرُ الرجالَ من الزَّواجِ ويُظهرُ الدَّهشةَ لأن صديقًا له يفكِّرُ في الزواجِ بينا وسائلُ الانتحارِ الأخرى عديدةٌ ، غير أن أقوالًا أخرى رقيقة تتسربُ من عباراتِهِ الحادَّةِ بينَ الحينِ والحينِ .

Lucretius — **لُوكْريشيُوس ، لُوكْرِيتِيُوس**

Lucrèce (cul.) (٩٩-٥٥ ق.م)

شاعرٌ وفيلسوف روماني رقيقُ الوجدانِ متوثِّبُ الأحاسيسِ شديدُ الملاحظةِ لظواهرِ الكونِ ، بالغُ الدِّقةِ في مناقشةِ الأفكارِ ، جسورٌ في الكشفِ عن الخرافاتِ التي تتضمَّنُها العقيدةُ الدِّينيةُ السَّائدةُ أيامَهُ والتي لم يلبثْ أن نبذَها متعلِّقًا بفلسفةِ أبيقور Epicurus التي أنقذته من حَيْرتِهِ وأنسَ إلى مافيها من إرادةٍ متحرِّرةٍ ومن ماديَّةٍ لاتعترفُ إلَّا بآلهةٍ فَكِهَةٍ ساخرةٍ لا تفرضُ على العالمِ سُلْطانًا

الطَّبيعيَّةِ خلالَ القرن ١٧ ، أما ثانيهما فهو رويزديل Ruisdael * الهولنديُّ . نشأ نَشأةً فقيرةً بفَرَنسا ورحل في سنٍّ مبكِّرةٍ إلى إيطاليا ثُمَّ عاد إلى وَطنِهِ فَرَنسا من جديدٍ ليعاودَ الرَّحيلَ ثانيةً ليستقرَّ طِيلةَ حَياتِهِ الباقيةِ في روما شَأنَ صديقِهِ ومُواطِنِهِ الفنَّانِ پوسان Poussin * ، يرسم المناظرَ الطَّبيعيَّةَ من حَوْلِهِ متأثِّرًا بأطلالِ روما الكلاسيكيَّةِ وَذِكرَياتِها القديمةِ ، غَيْرَ أنه كان على النَّقيضِ من پوسان كلاسيكيًّا في مَضْمونِ مَوْضوعِهِ لا في أُسْلوبِهِ ، ولم يكن يُعْطي اهْتِمامًا لمَوْضوعِ لوحاته عادةً ، إذْ كان الموضوعُ الحقيقيُّ في نظره هو الألَقَ الذَّهبيَّ للشَّمْسِ الغاربةِ على الموانى الكلاسيكيَّةِ القديمةِ ، فهو مُصوِّرٌ حالِمٌ ولوحاته قصائدُ شعريَّةٌ من الأضواءِ وَالمياهِ وَالأَشْجارِ وَالأغْمِدةِ تَسْتَهِينُ قريحةَ ناظِمِها بالبَشرِ ، إلَّا أن الذَّوقَ العامَّ في عصره لم يكن لِيَرْتَضيَ لوحاتِ المَشاهِدِ الطَّبيعيَّةِ الَّتي يَخْتَفي منها البَشرُ مَهْما كان جمالُها ، فاحْتالَ على ذلك بالتَّفرُّغِ الكاملِ لإِتقانِ رَسْمِ مَشْهدِه الطَّبيعيِّ الأثيرِ ، مُوكلًا إلى عَددٍ من مُعاونيه رَسْمَ الشُّخوصِ المُتناثرةِ هنا وهناك لتوحيَ بِمَوْضوعٍ أو بِحَدَثٍ يُشْبِعُ رَغْبةَ مُشاهديها . كما جاءت عَناوينه الَّتي يُطْلِقُها على لوحاته غامضةً أيضًا مثل : ارْتقاء مَلِكة سَبأ أو القدِّيسة أورسولا إلى مَتْنِ السَّفينةِ أو مُغادرةِ كليوباتره للسَّفينةِ أو طَرْد سارَّة لهاجر . ومن بَيْنِ لَوحاتِهِ الشَّهيرةِ « ارْتقاءُ القدِّيسةِ أورسولا متنَ السَّفينة » (ناشيونال غاليري بلندن) و « المَرْفأ ساعةَ الغُروب » (مجموعة مكتبة فريك Frick الفنية بنيويورك) و « البارناسوس » (مُتحَف بُوسْطن) **(صورة ٤٣٥)**

lotiform column *la colonne lotiforme* (arch.)

العَمُودُ على شَكْلِ زَهْرةِ البَشْنين [اللُّوتس]

ويتكوَّنُ جسمُ هذا العمود المصري من سيقانٍ مستديرةٍ يقلُّ سُمكُها تدريجيًّا نَحوَ القِمَّةِ حيثُ تُربطُ بخمسةِ أربطةٍ تظهرُ فوقها الزَّهرة وهي تكادُ تكونُ متفتِّحةً .

lounga (Turk.) (mus.) — **لُونغا**

صيغةٌ من صِيغِ التَّأليفِ العربيِّ الآليِّ . وهي كلمةٌ تركيةٌ من أصلٍ بلقانيٍّ ، تشيرُ إلى

loggia — **رُواقٌ خارجي ، لُوجْيا**

(It.) (arch.)

شُرفةٌ مسقوفةٌ مكشوفةٌ من جانبٍ أو أكثرَ .

Loki *Loki* (myth.) — **لُوكي**

قوةٌ من قوى الشَّرِّ في عالمِ التيوتون وأهلِ الشمال ، يحاكي النَّارَ في مظاهِرِها المُدَمِّرةِ المُهْلِكةِ ، صفتُهُ الغالبةُ عليهِ المكرُ الشَّديدُ والدَّهاءُ الواسعُ . يكرهُ الآلهةَ ويعملُ للقضاءِ عليها ولو عن طريقِ الجريمةِ .

Longhi, Pietro (Falca) (arts) — **لُونْغي ، پِيْترو (فالْكا)** (١٧٠٢-١٧٨٥)

مُصَوِّرٌ إيطالي من مَدْرسةِ البُنْدُقيَّةِ ، دَرَسَ التَّصويرَ في مدينةِ بولونيا ، ثُمَّ عادَ إلى البندقية حَيْث عَكَفَ على تَصْويرِ مَناظرِ الحَياةِ اليوميَّةِ genre painting * مُتناوِلًا أنْشطة المدينةِ الاجتماعيَّة بأُسْلوبٍ رَقيقٍ وَبِنَظرةٍ جَديدةٍ كُلَّ الجِدَّة .

Lord of dance (arts & drama) see: **Natarja**

The Lord's Path of Suffering (rel.) see: **The Way of the Cross**

The Lord's Supper, see: **The Last Supper**

Loreley — **لُورلَي**

Lorelei f. (myth.)

واحدة من حُوريَّاتِ الشَّمالِ وأوسعهُنَّ شُهرةً ، سَكَنتها روحُ عذراء إسكندناڤية كانت قد هامت بحُبِّ شابٍّ خانها وهجرَها فاستبدَّت بها الأحزانُ وألقت بِنَفْسها في الماءِ وهي تجلِسُ على الشَّاطئِ تستميلُ القلوبَ المكلومةَ بألحانِ قيثارتِها الحزينةِ وغنائِها الحاني ، وتأسِرُ العيونَ بجمالِها وتسلُبُ لُبَّ من يراها مِنَ الصيَّادينَ والملَّاحينَ ، فيندَفعُ وراءَها مذهولًا بينا تتسلَّلُ هي إلى عُرضِ البحرِ رويدًا رويدًا حتى يبتلِعَهُ الموجُ ويروحَ ضحيَّةَ هذه الحوريَّةِ الساحرةِ التي تنتقِمُ من حبيبِها في أشخاصِ المعجبينَ بها .

Lorrain, Claude (arts) — **لوران ، كلود** (١٦٠٠-١٦٨٢)

أحدُ اثنين ارْتقيا قِمَّةَ تصوير المناظر

ولا تُطالِبُ البَشَرَ بالعُبُوديَّة ، واعتزمَ إعادة صياغةِ أفكارِ أبيقور الجافَّةِ في قالَبٍ شعريٍّ رقراقٍ وميسورِ الفَهْمِ حتى يستميلَ القارئَ إلى الغَوصِ في أعماقِها الفلسفيَّةِ ، كما يفعلُ الطبيبُ حينَ يخلطُ الدواءَ المُرَّ بقليلٍ من العسلِ يُغري به المرضى على تناولِه . ولم يلبث أن أخْرَجها في قصيدةٍ سمّاها « في طبيعةِ الأشياء » De rerum natura فأنشبَ أظفارهُ مع الأبياتِ الأولى في الأساطيرِ الدينيَّةِ في سخريةٍ رائعةٍ حينَ يبتهلُ إلى الإلهةِ فينوس Venus * ويناشِدُها أن تهمِسَ بحنانها في أذنِ الإله مارس ساعة يستلقي على جسدها النُّورانيِّ متوسلةً إليه أن يوقِفَ الحروبَ المدمِّرةَ ويهبَ الرُّومانَ السَّلامَ .

ويُعْتَبر لوكريشيوس أعظمَ الشُّعراءِ الفلاسفةِ الذين سَمَوْا بالأدبِ اللَّاتينيِّ إلى قمَّةِ الجمالِ الفنِّيِّ والسلاسةِ اللَّفظيَّةِ والرِّقَّةِ التَّعبيريَّةِ .

ludicrous (aesth.) see: **ugliness**

Lullubi **لولوبي**

lullubi m. pl. (cul.)

شعبٌ جبليٌّ يسكنُ الجزءَ الشماليَّ من جبالِ زاغروس ، وينتمي إلى الشُّعوبِ الزاغرو – عيلامية ، امتدت حُدودُ مِنطقتِهم إلى بُحيرةِ أورميا Urmiya أو ما بعدَها شمالًا . وقد أُطلِقَ على بلادِهِم في عصرِ مملكةِ أورارتو Urartu اسمُ زاموا Zamua ، وهُوَ اسمُ إحدى قبائلِهم . والرَّاجحُ أن سكانَ الكرغ ينحدرونَ من الفرعِ اللولوبيِّ الذي استوطنَ الشَّمالَ ، ويبدو أن مملكةً قويَّةً من اللولوبي بدأت تظهرُ في أواخرِ الألفِ الثاني ق.م واشتبكت مع الأشوريين ، ثم اختفى هذا الاسمُ منذُ القرنِ ٩ ق.م. وحلَّ محلَّهُ اسمُ زاموا .

Lully, Jean-Baptiste (Lulli) (mus.)

لولي ، جان باتيست (١٦٣٢ – ١٦٨٧)

مُؤلِّفُ موسيقى وعازِفُ فيولينه إيطاليُّ الأصل أقام بفَرَنسا وأشرف على تكوين أوركستر يَضُمُّ أرْبعةً وعشرينَ عازفًا للآلات الوتريَّةِ إلى جانبِ عازِفي آلاتِ النَّفخِ الخشبيَّةِ وَالنُّحاسيَّةِ من حَرَسِ الملكِ الَّذين انضمُّوا إلى الأوركستر ، وحين طلب الملك لويس ١٤ من لولي أن يقومَ بدعوة مُؤلِّف الأوبرا الإيطاليِّ كافالِّي Cavalli (١٦٠٢–١٦٧٦) لتقديمِ بَعْضِ أوبراته في باريس قام لولي بتَضْمينِ عِدَّةِ رَقَصاتٍ باليه تُقدَّمُ بَيْنَ فُصولِ الأوبرا إرْضاءً لأذواقِ الفَرَنسيِّين الَّذين كانوا لا يَحْفلون بالأوبرا إلَّا إذا اشتملت على رَقَصاتِ الباليه ، وظلُّوا يَتميَّزون بهذا الذَّوْق الخاصِّ بهم حتَّى القرنِ ١٩ . وإذا كان الفَرَنسيُّون قد شُغِفوا بالأوبرات الإيطاليَّة فقد تمنَّوا لو أنها كانت تُغَنَّى بلُغَتِهِم حتَّى يزيدَ فهمهم لها ، فوضع لولي الموسيقى لِعَدَدٍ من مسرحيَّات موليير مِثْل مسرحيَّة « البورغوازي المُتطلِّع إلى الأرستقراطيَّة » Le Bourgeois gentilhomme ، ثُمَّ بدأ يُعِدُّ نَموذجَ الأوبْرا الفَرَنسيَّة الَّذي عُرِفَ باسْمِ « المأساة الغِنائيَّة » ، وكانت أهمُّ أوبراته الأولى « ألكستيس » Alceste ومن أواخر أعماله المسرحية « مَعْبَدُ السَّلام » Temple de la paix (١٦٨٥) . وكانت أوبراه تبدأ عادةً بتَمهيدٍ يلي الافتتاحيَّة الَّتي أدْخَلَ على نموذجها الَّذي يُؤدِّيه الأوركستر تَغْييرًا جذريًّا ، إذْ قَدَّمها في جُزأين أو ثلاثة أجْزاءٍ مُنْفَصلةٍ مُتَعاقِبةٍ ، أوَّلها بَطيءُ الحَرَكةِ وثانيها سريع في صُورةِ الفوغه fugue * ، وثالثها وهو ذَيْلُ الختامِ أقَلُّ سُرْعةً من سابقِهِ ، وعُرِفت هذه الافتتاحيَّة باسْمِ « الافتتاحية الفَرَنسيَّة » الَّتي تأثَّر بها مُؤلِّفونَ غَيْره مثل هنري بيرسل Purcell * وجورج فردريك هيندل Haendel * وكذلك يوهان سباستيان باخ Bach * .

Luna (Gk.: Selene) **لـــونا**

(myth. & arts)

رَبَّةُ القَمرِ التي يُعِدُّها الرُّومان مَع الرَّبة دَيانا رَبَّةً واحِدةً ، والفَنُّ لا يفرِّقُ بَيْنَ الاثنتَيْنِ في جَميعِ صفاتِهما ، فلا يُخليها حتى من رَسْمِ الهلالِ على جَبينها ، الذي هو خاصٌّ بدَيانا . وَنَراها في فُنونِ عَصْرِ النَّهضةِ تَجُرُّ عَرَبَتها صَبايا عَذراوات أوْ جَوادانِ أحدهما أبْيض وَالآخَر أسود يحاكيانِ اللَّيْلَ والنَّهارَ .

lunae dies (cul.) see: **Monday**

lunette (Fr.) *f.* **كُوَّةٌ مُسْتَديرةٌ ، طاقةٌ دائريَّةٌ**

(arch.)

فجوةٌ صغيرةٌ دائريَّةٌ أو شبهُ دائريَّةٍ في الجدارِ ، كُوَّةً كانتْ أو حِليةً جداريةً أو تصويرًا ، وتطلق كلمة lunette كذلك على حُشوةِ العِقدِ tympanum * .

Luristan **لُورِستان**

Luristan (cul.)

مركزٌ حضاريٌّ يقعُ على هضْبَةِ زاغروس إلى الجنوبِ من كرمنشاه ، ذاعَ شأنُهُ لمكانتِهِ الدِّينيةِ إذ كان حَرَمًا آمنًا ، إليه تحجُّ القبائلُ الَّتي كانت تجمعُها عقيدةٌ بعينِها . وترجعُ قبائلُ اللور إلى أصلٍ سيمري Cimmerians * كان ينزلُ إلى الشَّمالِ من البحرِ الأسودِ حين أخذت جماعاتٌ منهُ تنزحُ عن موطِنِها متفرِّقةً بينَ وِجهتينِ ، منهم من انحدر إلى آسيا الصُّغرى ومنهم من انحدر إلى شرقي أشور إلى أن انتهوْا إلى لورستان حيثُ وجدوا من هضبة زاغروس بوُديانِها الضيِّقةِ المعزولةِ خيرَ مكانٍ لهم ولخيلهم . وسرعانَ ما اختلطوا بالميديين والسكوذيين ليكوِّنوا شعبًا واحدًا ، فهم جميعًا ينتمونَ لجنسٍ واحدٍ وعقيدةٍ واحدةٍ وفطرةٍ واحدةٍ تنزعُ إلى النِّضالِ والكفاحِ أفادوها في ظلِّ هبَّتِهم للتحرُّرِ من قبضةِ الأشوريين حينَ احتلوا إيران . وقد هبَّ الميديون هبَّتَهُم سنة ٦٧٣ ق.م ، وكان قائدُهم فيها قشتاريتي Khshathrita ، وكانت أرضُهُم التي مهَّدوا للثورةِ على ربوتِها هي لورستان .

lustre (lustrous glaze) **الطِّلاءُ ذو البريقِ المَعْدِنيّ** *lustre m. (reflet métallique)* (arts)

هو طِلاءُ الأواني الخزفيَّةِ أو الزُّجاجيَّةِ بعدَ تزجيجها glaze * بأكاسيدَ معدِنيَّةٍ تُضفي عليها بريقًا متعدِّدَ الألوانِ ، منهُ اللَّونُ الذَّهبيُّ رغمَ عدمِ استخدامِ الذَّهبِ فيه . وهُوَ ابتكارٌ إسلاميٌّ غيرُ مسبوقٍ ظهرَ خلالَ القَرْنِ الثامنِ الميلاديِّ .

Luxor Temple for the God Amon

Le Temple de Louxor pour le Dieu Amon

(arts) **مَعْبَدُ الأقْصرِ الإلهيُّ**

كانَ يُسمَّى « إيبت رسيت » أي الحَريم الجنوبيّ . بناهُ أمنحتب الثالثُ ، على حينَ شيَّدَ رمسيسُ الثَّاني التَّماثيلَ الأماميَّةَ والصَّرحَ والفناءَ . ويخرجُ من أمامِ هذا المعبدِ طريقٌ طويلٌ على جانبيهِ تماثيلُ أبو الهول يمثِّلُ كلٌّ منها وجهَ إنسان وجسمَ أسدٍ ويمتدُّ حتى معبدِ

بدوره أفروديتي عارية جرى خيالُهُ إلى تمثال أفروديتي من كنيدوس لبراكستيليس .

غيرَ أنَّهُ مارسَ عبقريَّتَهُ في مجالٍ جديدٍ حينَ استخدمَ مهارتَهُ في صياغةِ البرونزِ لصبِّ تماثيلِ الرياضيينَ والأبطالِ خاصَّةً ، وكان نصيبُ المرأةِ مع ذلكَ في فنِّهِ ضئيلًا إذ وهبَ حياتَهُ كلها لتمثيلِ الرُّجولةِ والبُطولةِ .

وقد عاد إلى نظامِ النِّسبِ الذي أرسى بوليكليتس Polykleitos * قواعِدَه ، وعدَّلهُ حتى صاغَ « قانونًا » جديدًا أكثرَ شُمولًا ورقَّةً من سابقهِ حظيَ بكثيرٍ من التَّقديرِ فيما بعدُ ، وانتهى إلى التَّخلِّي عن جميعِ قواعدِ التَّماثيلِ المُواجهةِ . ولم يَعُدْ يصوِّرُ شخصيَّاتِهِ مُرتبطةً بزاويةِ رؤيةٍ معيَّنةٍ بل على العكسِ حَرَصَ على أن يكونَ تمثالُهُ معبِّرًا من جميعِ زوايا رؤيَتِهِ . وهكذا واصلَ بعد قرنٍ كاملٍ الأبحاثَ الَّتي سبقهُ إليها مثَّالو الأسلوبِ الانتقاليِّ الصَّارمِ مُبتكرًا لأبعادِ التَّماثيلِ نسبًا جديدةً مُستغلًّا الظِّلَّ والضَّوءَ لبثِّ الحركةِ في أشكالها ، ويأتي على رأسِها تمثالُهُ الشَّهيرُ « المُصارعُ يُزيلُ الشَّحمَ » Apoxyomenos ٣٢٥-٣٠٠ ق.م (متحف الفاتيكان) . وهُوَ تمثالٌ لرياضيٍّ يمُدُّ ذراعَهُ إلى الأمامِ لكي يُزيلَ عنهُ الشَّحمَ والعَرَقَ والأوساخَ التي عَلِقت بجسدِهِ بعدَ التَّدريبِ بمِكْشطٍ في يدِهِ اليُسرى . ولا تبرزُ قيمة هذا التمثال التشكيليَّةُ إلا إذا دارَ المرءُ حولَهُ وشاهدهُ من كافَّةِ جوانبِهِ وزواياه فتتجلّى له قدرةُ الفنانِ على إضفاءِ البعدِ الثَّالثِ إلى جرمِ التِّمثالِ .

وتألَّقَ ليزيبوس في تصويرِ الوجوهِ الواقعيَّةِ التي أكسبتْهُ شعبيَّةً واسعةً حتى اختارَهُ الإسكندرُ الأكبرُ مثَّالًا رسميًّا لهُ . وتكشفُ قسماتُ تماثيلِهِ للإسكندرِ والذي نحتَهُ بتكليفٍ منه عن إضفاءِ الفنانِ سماتِ البُطولةِ والتَّعالي عن مُستوى البَشرِ على وجهِ المَلكِ الظَّافرِ ، وهي الصُّورةُ التي كانَ يحرِصُ الإسكندرُ على أن تراها الشُّعوبُ المغلوبةُ الَّتي أذهلَها بقوَّتِهِ وبأسِهِ ، وبهذهِ القسماتِ يقودُ ليزيبوس فنَّ النَّحتِ إلى اقتحامِ العالَمِ المُتأغرِقِ Hellenistic .

الاعترافيةُ الَّتي تنقُلُ المشاعرَ الذاتية إلى القارئ ، ومن أمثلتِها قصائدُ الغزلِ وتلكَ الَّتي تعبِّرُ عن شعورٍ دينيٍّ خاصٍّ كتأمُّلِ الشَّاعرِ في الغيبِ أو تضرُّعِهِ إلى الله نتيجةَ لحدثٍ أصابَهُ هُوَ نفسهُ . والوسيلةُ الخَطابيَّةُ التي تعبِّرُ عن مشاعرَ عامَّةٍ كالتَّغنِّي بحبِّ الوطنِ وبالنَّصرِ أو التَّأمُّلِ في الموتِ والطَّبيعةِ والقَدرِ ، ويُشترطُ أن تكونَ موضوعاتُها نابعةً من انفعالٍ في نفسِ الشَّاعرِ لا لحدثٍ ذاتيٍّ فقط وإنما كذلك لأحداثٍ تُهِمُّ النَّاسَ جميعًا .

(معجم مصطلحات الأدب)

lyceum — **لُوكايوم [لِيسِيه]**

(Gk.: **lukeion**) *lycée m.* (cul.)

اتَّخذَ أرسطو مبنًى خارجَ أثينا كانَ ملعبًا رياضيًّا يُسمَّى لوكايوم « ليسيه » لإلقاءِ دُروسِهِ العلميَّةِ والفلسفيَّةِ والأدبيَّةِ ، ووقعَ اختيارُهُ على موضعٍ خاصٍّ من هذا الملعبِ كان يُسمَّى بيرپياتوي أي مكانَ المشي لأن أهل أثينا كانوا يمشونَ فيه جيئةً وذهابًا بعد أن يشاهدوا الطَّلبةَ أثناءَ لَعِبهم . وقيلَ إن أرسطو كان يُحاضرُ ماشيًا فسُمِّيَ هو وأتباعُهُ بالمشَّائينَ « بيرپياتوي » .

lyre, en (blt.) — **(في) وَضْعِ اللِّيرا**

وضعٌ من أوضاعِ الأذرعِ في رقص الباليه تُتوِّجُ فيه الذراعانِ الرَّأسَ مع اعتلاءِ إحدى اليدينِ الأخرى .

Lysippus — **لِيزِيبُوس**

Lysippe (arts)

تألَّقتْ نزعةُ البطولةِ على يدي الفنان اليوناني ليزيبوس مسايرةً لذوقِ العَصْرِ خلالَ القرنِ الرابعِ ق.م ، مثلما تألَّقت النَّزعةُ العاطفيَّةُ على يدي سكوپاس Scopas * والنَّزعةُ الحسيَّةُ على يدي براكستيليس Praxiteles * .

على أنَّ ليزيبوس — وكانَ أصغَرَ سنًّا من زميليهِ — لم يتجاهلْ ما أسهما بِهِ فصوَّرَ هِرَقْل بأسلوب سكوپاس حتى إذا أخذَ ينحتُ

الكرنك . وصاحبُ هذا الطريقِ هو نقاطنبو الأوَّل أحدُ ملوكِ الأسرةِ ٣٠ .

(صورة ٢٢١)

lyric — **غِنائيٌّ**

lyrique adj. (cul.)

١ . في الشِّعرِ اليونانيِّ القديمِ : صفةٌ تُطلقُ على ذلكَ الشِّعرِ الَّذي يُنْظَمُ بقصدِ التَّغنِّي بهِ في موضُوعاتِ المديحِ أو الرِّوايةِ أوِ السَّردِ القصصيِّ على أوتارِ القيثارةِ القديمةِ المسمَّاةِ باللِّيرا lyra .

٢ . في الآدابِ الحديثةِ : صفةٌ لشعرٍ لا يُتَغَنَّى به موسيقيًّا وإنما يحتفِظُ بشكلِ القصائدِ الغنائية اليونانية القديمة وببعض موضوعاتها . فهو شعر يعبِّرُ عن انفعالاتِ الشاعرِ لما يُؤثِّرُ في نفسِهِ من أحداثٍ ، خِلافًا للملحمةِ الَّتي يروي فيها الشَّاعرُ روايةً أو سردًا بطوليًّا يهمُّ جميعَ أفرادِ المجتمعِ الَّذي ينتمي إليه ، وعلى عكسِ الشعرِ المسرحيِّ الَّذي يُقدِّمُ فيه الشاعرُ روايتَهُ بوساطةِ ممثلينَ وحوارٍ وإيماءٍ ومناظرَ منقوشةٍ في كثيرٍ منَ الأحيانِ على خشبةِ المسرحِ . وقد يكونُ هذا الانفعالُ الَّذي يعبِّرُ عنهُ الشاعرُ في الشِّعرِ الغنائيِّ فرديًّا ذاتيًّا بحتًا كالحُبِّ ، وقد يكونُ جماعيًّا (على نحوِ ما كانَ في الشِّعرِ اليونانيِّ القديمِ) مثلَ تمجيدِ الأبطالِ أو الاحتفالِ بالنَّصرِ .

وتُطلقُ صفةُ غنائيِّ النَّزعةِ lyrical على الكلامِ الَّذي يقلِّدُ الشِّعرَ الغنائيَّ من حيثُ التَّعبيرِ عنِ العواطفِ مع مُلاحظةِ أنَّ التقليدَ هنا يعتمدُ على كثيرٍ من المغالاةِ والتَّكلُّفِ .

(معجم مصطلحات الأدب)

lyricism *lyrisme m.* (cul.) — **الغِنائيَّةُ**

الغنائيَّةُ هي تلكَ النَّزعةُ في الشِّعرِ بصفةٍ عامَّةٍ الَّتي تدفعُ الشَّاعرَ إلى التَّعبيرِ عن انفعالاتِهِ بطريقةٍ أخَّاذةٍ تستميلُ النُّفوسَ من حيثُ الفكرة الَّتي تخاطبُ العقلَ ، والشُّعور الذي يناجي القَلْبَ ، وموسيقى الشِّعرِ الَّتي تتردَّدُ في الأذنِ ، والصُّورة الشِّعريَّة التي تَمْثُلُ في الخيالِ . وللغنائيَّةِ وسيلتا تعبيرٍ : الوسيلة

M

Madonna Adoring the Child Christ

La Madonne Adorant l'Enfant Jésus

العَذْراءُ راكِعةٌ أمامَ الطِّفْلِ يَسُوع (arts)

وقد يكون مِثْلُ هذا المَشْهد مَصْحوبًا بِبَعْضِ مَشاهِدِ ميلاد المسيح .

The Madonna and Child **العَذْراءُ وَالمَسيحُ الطِّفْل** *La Madonne et l'Enfant* (rel.)

لعلَّهُ أكْثَرُ المَشاهِدِ شُيوعًا في فنِّ عَصْرِ النَّهضة ، وخاصَّة في التَّصْوير الإيطاليّ . ولا عَلاقة لهذا المشهد بالنَّصِّ الإنجيليّ ، حَيْثُ نرى العَذْراءَ مريمَ تَحْمِلُ الطِّفلَ يَسوعَ على ذِراعَيْها أوْ في حِجْرها . وَيَظْهَران وَحْدَهُما أو ضِمْنَ مَجْموعةٍ تضمُّ القدِّيسينَ وَواهبي اللَّوْحات من الملوك والأمراء والثُّراة ، وَأَحْيانًا تكون العَذْراءُ هيَ الصُّورةَ الشَّخصيَّة لزَوْجةِ واهبِ الصُّورة وابْنه ، بل قد تكون لعَشيقتِه . وثَمَّةَ رُموزٌ لا تَفْتأُ تَظْهرُ في مثلِ هذه اللَّوْحات مِثْلَ التُّفَّاحةِ رَمْزِ الخَلاص ، والكُمَّثرى رَمْزِ المَسيحِ ، والكريز بوَصْفه فاكِهةَ إدْخالِ البَهْجة على المُباركين الأبْرار ، والبَيْضة والفَراشة رَمْزِ البَعْث وَالقيامةِ ، والصَّدَفةِ رَمْزِ الحَجِّ . ولقد مرَّ تَصْوير العَذْراء والطِّفل يسوع بِسِلْسِلةٍ طَويلةٍ من التَّطوُّر مُنْذُ العَصْر البيزنطيِّ حتَّى القَرْن التَّاسِعَ عشَرَ ، يَعْكِسُ تَطوُّر العَلاقة بَيْنَ الفِكْر الدِّينيِّ والفِكْر الإنسانيِّ .

وقلَّ أن يُوجدَ مُصوِّر لم يَطْرق هذا المَوْضوع ، ومن بَيْنِهم جيهان فوكيه Jehan Fouquet بلَوْحته المَحْفوظةِ بِمُتْحَف الفُنون الجَميلة بأنڤرس . وهانز مملنك Memlink بلَوْحته المَحْفوظة بالنَّاشونال غاليري بواشنطن ورافائيل Raphael * بلَوْحتـه المحفوظـة بالنَّاشونال غاليري بواشنطن .(صورة ٣٨٨)

Madonna della Misericordia

see: **Our Lady of Mercy**

Madonna del Soccorso

see: **Our Lady of Succour**

Madonna of Humility **العَذْراءُ المُتَواضِعةُ**

Madonne de l'Humilité (arts)

وتَبْدو العَذْراء في مِثْلِ هذا المَشْهدِ جالِسةً على الأَرْض وهي تحمل الطِّفْلَ يَسوعَ . وتوحي الصورة على لسانها قولها : « تعظِّم نفسي الرب وتبتهج روحي بالله مخلِّصي لأنه نظرَ إلى اتضاع أَمَته . فهوذا منذ الآن جميع الأجيال تُطَوِّبني . » [لوقا ١ : ٤٦-٤٨]

madrasa **مَدْرَسةٌ (لِتَعْليمِ الشَّريعة)**

madrasa (arch.)

يؤكِّد كريزويل Creswell مؤرخ العمارة الإسلامية أن أوَّل مَدْرسة ذاتِ مَسْقط صَليبيٍّ « مُتعامد » الشَّكْل قد بُنِيَتْ بالقاهرة ، ومن ثَمَّ تكون المَدْرسة ذاتُ الإيواناتِ الأَرْبعة قَدْ نَشأت بِمِصْرَ ، كما يُعْتَقَدُ أنَّه من المُحْتَمَلِ أن يكونَ لِتَصْميمِ مَنازل السُّكْنى بالقاهرة في القَرْن ١١ أثَره على ابْتكار طِرازِ المَدْرسة ذاتِ الإيوانات الأَرْبعة ، لأنَّ الشُّيوخ والعُلَماء كانوا يُلْقُون دُروسهم في بادِئ الأَمْر في منازلهم ، ثُمَّ اتُّخِذَتْ تلك المنازل فيما بعد نَموذجًا لِلْمَدْرسة .

وكان كلُّ إيوانٍ من الإيوانات الأَرْبعة في المَدارس الكَبيرة يُخَصَّصُ لِتَدْريس فِقْهِ مَذْهب من المَذاهب الأَرْبعة . وأقْدم ما نَعْرفه من مَدارس الإسْلام ، هي مَدارس أصْغَر حَجْمًا تَتألَّف من فِناءٍ وإيوان واحِدٍ فَسيحٍ وبضْعِ غُرف للطَّلبة ، مِنْها ما أنْشأهُ السُّلْطان الأيوبيُّ نور الدِّين ١١٦٠م في حَلب ودِمَشْق ، ومنها ما شُيِّدَ في مُدُن الأناضولِ على أيْدي السَّلاجقة في القَرْن ١٣م من مَدارِس تَزْهو بأكْبَرِ قَدْرٍ من التَّرف والإسْراف في الزَّخارف ، مِثْل مَدْرسة إنجي منارة ، أي المَنارة الرَّشيقة ١٢٦٠م وَمَدْرسة الأمير قراتاي ١٢٥١م ذاتِ المَداخِل الفاخِرة من الحَجَرِ المَحْفور والمُزَوَّقة من الدَّاخل بِبَلاطاتٍ فُسَيْفسائيَّة خَزَفيَّة بَديعة ، وَمَدْرسة جوك في سيڤاس ١٢٧٠م الَّتي أَوْحَتْ بإنْجازٍ مِعْماريٍّ لا يَقِلُّ عَنْها قيمة ، هوَ مَدْخل مَسْجد السُّلْطان حَسن بالقاهِرة ١٣٥٦م .

وتَمَيَّزت المدارس المُنْشَأةُ بالقاهرة خِلالَ القَرْنَيْن ١٣ ، ١٤ بأفْنِيَتِها المَكْشوفة ، ومَرَدُّ ذلك إلى مُناخ القاهرة . وقد اتَّخذت هذه المَدارسُ تَصْميمَ المَبْنى الصَّليبيّ الشَّكْل الذي وإن اتَّفق مع التَّصميمات المِعْماريَّة في تُرْكيا وإيران خِلالَ القَرْنين ١١ ، ١٢ ، إلَّا أنَّه انْفَرَدَ بأن المَدْرسة كانت في الوَقْت نَفْسِهِ مَسْجدًا ، وَلِذا حَرَصَ المِعْماريُّ على أن يوجِّهَ الإيوان الكَبير صَوْبَ القِبْلة يـتصدَّره المِحْرابُ ، على حين كانت المَـدْرسة والمَسْجد يُشَيَّدان مُتَجاورَيْن في الأناضول وإيران وَيَتَّجه المَسْجد وَحْده صَوْبَ القِبْلة .

وَهَكذا كانَتِ المَدْرسةُ في مِصْر ذاتَ وَظيفةٍ مُزْدَوجةٍ ، بينما أخذت المَدْرسة في

إتروسكية ، خُلِّد اسمه في التَّاريخ لرعايته الفائقة للأدباء . وكان قَيْصر أوغسطس حريصًا على الاستماع لنصائحه والأخذ بها ، غير أن وَلَعه بالمُتْعة قد باعدَ بينه وبينَ المَناصبِ الَّتي لم يكن يسعى إليها ، وَآثَر أن يقضيَ نَحْبَه بوصْفه فارِسًا رومانيًّا فَحَسْبُ ، زاهِدًا في كل الأَمْجاد التي كان يُمْكِن أن تُهيِّئها له صداقته بقيصر وصيته الذّائع . ونظرًا للتَّشْجيع والرِّعاية الَّتي أولاها أوغسطس لأمراء الشِّعر اللاّتينيِّ من خلاله ، أصبح اسمه يُطْلَق حتى الآن على كل رُعاة الأدب والفنِّ . وعلى رَأْسِ من ظَفِرَ برعاية مايسيناس من الشُّعراء ڤرجيل *Virgil وهــــوراس * Horace وبروبيرتيــــوس * Propertius .

المايْنادِيس — Maenades

Ménades f.pl. (myth.)

اسْم كانَ يُطْلَق على كاهِنات باكخوس « الباكانت » * Bacchantes ، اشْتُقَّ مــن الكَلِمة اليُونانيَّة المُعَبِّرة عـن الـغَضَب والاهْتياج ، إذْ كانت حَرَكاتُهنَّ وَإيماءاتهنَّ خِلالَ حَفَلات الأَعْياد الدِّيونيسيَّة تَتَّسِمُ بالعُنْف والشَّطَط وهنَّ في غَمْرة النَّشْوة الهائجة . وَيُطْلَق عَلَيْهنَّ أيْضًا اسْمُ الثِّياديس Thyades * المُشْتَقُّ من اسْمِ ثياس Thyas ، حَفيدةِ أبولُّلو وَأوَّلِ كاهِنةٍ من كاهِناتِ الإلهِ باكخوس * Bacchus .

تَجْليسُ العَذْراء « مَايِسْتَا » — Maesta

(It.) **(majesty) The Virgin Enthroned**

Vierge en Majesté (arts)

هوَ تَصْوير العَذْراء على عَرْشِها ، والطِّفْل يَسوع في حِجْرها ، تُرَفْرِف عَلَيْهما المَلائِكة وَيُحيط بهما القِدِّيسون . ومنْ بَيْن أشْهَر لوحات المايستا تلك التي صوَّرها دوتشيو دي بونِنسنيا *Duccio Di Buoninsegna والمحفوظة بسيينا وكذا لوحة سيموني مارتيني Simone Martini * المحفوظة بسيينا أيضا .

(صورة ٣٨٦)

مايِسْترو — maestro

(It.) **(master)** (mus.)

كَلِمة إيطاليَّة الأَصْل تَعْني الأُسْتاذ ، وَتُشير إلى الفَنَّان المُتَميِّز مِن بَيْن قادة الأورْكِسْتر أو النَّابه في التَّأْليف الموسيقيّ .

مايْسيناس [مايْكناس] — Maecenas

Mécène (arts) (٧٠ - ٨ ق.م)

فارس رومانيٌّ شهير يَنْحدر من أُرومة

الشِّعريُّ فَحَسْبُ ، بل أصبح من الضَّروريّ أن يكون واضحًا وُضوح الأبيات الشِّعريَّة نَفْسِها ، وَيُتَرْجِمُ عن ذاتِ مَعانيها وَيَتواءمُ مع انْفعالاتها . ولقد اسْتَغْرق بَعْضُ المؤلِّفين في تَصْوير التَّفاصيل الشِّعريَّة بالموسيقى حتَّى أفْقَدهم ذلك السَّيْطرةَ على وحْدةِ السِّياق في التَّأْليف ، غير أنَّهم خَطوْا بذلك خُطوة مُوَفَّقة نَحْوَ التَّعْبير الصَّادق عن معاني الشِّعر الَّذي يتناولونه . ومن أهمِّ مؤلِّفي هذه المَرْحلة شپريانو دا رور Cipriano da Rore وأندريا غابرييلي Andrea Gabrieli وجوڤاني پالسترينا Giovanni * Palestrina الذي يُعَدُّ ، إلى جانب مُؤلَّفاته للمادريغال ، أعْظَمَ مؤلِّفي المُوسيقى الكُونترېنطية counterpoint * لِلْكورال بدونِ مُصاحبةٍ آليَّةٍ والَّتي كانت في أغْلبها موسيقى دينيَّة .

وآخرُ مَراحِل نُموِّ المادريغال (١٥٩٠ - ١٦٤٠) هي الخُطْوة الحاسِمة في التَّحوُّل من الپوليفونيَّة إلى الهوموفونيَّة والاعتماد على الأصْوات الغنائيَّة المُنْفَردة solo * . وتميَّزت المَرْحلة الثَّالثة باستعراض القُدْرات الموسيقيَّة البارِعةِ في الأداء الصَّوتيِّ والاهتمام الشَّديد باستعمال النَّغمات الَّتي تَنْتمي إلى المَقام الَّذي يُلَحَّنُ منه المادريغال مما أضْفى على النَّسيجِ الموسيقيِّ تَلْوينًا تُفْصِح عَنْه تَسْميَةُ هذا الاتِّجاه باللَّوْنيَّة أو التَّلوين chromatic cords * .

ومن أهمِّ مُؤلِّفي المادريغال في هذه المَرْحلة أورازيو ڤيكي Orazio Vechhi ودون كارلو جيزالــدو Don Carlo Gesualdo وكلاوديو مونتڤردي Claudio *Monteverdi.

واتَّخذ المادريغال في نِهاية القَرْن ١٦ شَكْلًا مَسْرحيًّا يَحْمِلُ بَشائِرَ ميلادِ فنٍّ جديدٍ ، هو فَنُّ الأوبرا الذي ابْتكرته جماعةُ الأصْدقاء « كاميراتا » في فلورنسا عام ١٦٠٠

وكانَ المادريغال خَيْرَ تَعْبيرٍ عن عَصْرِ النَّهْضة بتَحرُّره وَحَيَويَّته كما أكَّد صِلَته بأرْفعِ الثَّقافاتِ الاجتماعيَّةِ بِتَفَرُّد صورتِهِ البنائيَّة ، وفاقَ غَيْرَه من النَّماذج بِتَنوُّعه وَتَنْميق أُسْلوبه التَّعْبيريّ واسْتغلالِهِ لكافَّةِ الإمْكانات الموسيقيَّة المُتاحة .

تُركيا دَوْرًا أساسيًّا في المُجْتمع دونَ أن تَرْتبط بالمَسْجد ، وَعَلا شَأْنُها حتَّى ظَفِر كلُّ من تَلَقَّى العِلْمَ في إحْدَى مَدارِس تُركيا العُثْمانيَّة بِمَنْزِلَةٍ مَرْموقةٍ يَغْدو على أَثَرِها « شَيْخًا » في إحْدى مَدارِس إسْتَنْبول أو يَتَقَلَّدُ مَنْصِبًا هامًّا في الحُكومة العُثْمانيَّة .

مادريغال — madrigal

madrigal m. (mus.)

هو النَّموذج الموسيقي الَّذي ظَفِر في عَصْر النَّهضة بأهمِّ تَجارِب التَّجديد ، والتَأَمَتْ به جَميع إمْكاناتِ التَّعْبير المُتَداوَلة وَقْتَذاك . وقد مرَّ نَموذج المادريغال بِمَراحل ثَلاث ، أَخَذَ خِلالَها صيغًا بنائيَّة مُتتاليَّة انْتَهت به إلى آفاقٍ بَعيدةٍ من الإبْداع ، فَتَميَّز في مَرْحلة نُموِّه الأولى (١٥٢٥-١٥٦٠) بِنَسيجٍ موسيقيٍّ مَصُوغ وَفْق أُسْلوب الميلوديَّة الواحِدة في إطارِهــا الهارمونــيِّ (الهوموفونيَّــة) homophony * ، وإن اتَّجه طابَعُ هــذه المَرْحلة إلى المُحافَظة على الشَّكْل الپوليفونيِّ الأَصْليِّ الذي أُغْرِق في المُحَسِّنات الزُّخْرفيَّة حتَّى بلغت حدَّ الإسْراف والتَّعْقيد . وكانت الجُمْلة اللَّحْنيَّة الرَّئيسيَّة تقع في أَعْلى التَّركيب النَّغميِّ المُكَوَّنِ من ثلاثة أو أرْبعة أصْوات ، ووصلت الپوليفونيَّة polyphony * في هذه المَرْحلة إلى أُسْلوب يَشْتَمل على أرْبعة أصْوات غنائيَّة في نَسيجٍ كُوراليٍّ يَمْتاز بإحْكامِ التَّكْوين وَثَراء اللَّوْنِ وَفَيْضِ العاطِفة وَيُعيد إلى الحِسِّ جَمالَ الپوليفونيَّة الدِّينيَّة . وقد تَصَدَّر هذه المَرْحلة كلٌّ من أدريان ڤيللرت Adrian Willaert وجاك أركادلت Jacques Arcadelt وفيلــيپ ڤرديلــو Philippe Verdelot وكونستانزو فستا Constanzo Festa .

وَتميَّزت المَرْحلة الوُسْطَى (١٥٦٠ - ١٥٩٠) بالانتماء إلى الپوليفونيَّة إلى حدِّ الاسْتِغْراق فيها ، وأصبحت المادريغال تتكوَّن من خَمْسة أصْوات ، وَتَتَخَلَّل النَّسيجَ وَقَفاتٌ يتفتَّتُ عِنْدَها النَّصُّ الشِّعريُّ إلى أجْزاء ممَّا يُساعد على إبْرازِ دَقائِقِ المَعْنى الَّذي يحتويه شِعْر المادريغال . وَفي هذه المَرْحلة أيضًا رَسَخَتْ فِكْرة اسْتِخْدام اللَّحْنِ بِوَصْفه رَمْزًا ، وهو ما أتاح للمؤلِّف نُشْدان التَّعبير الموسيقيِّ الملائِم للقصيدة الشِّعريَّة الَّتي يَخْتارها ، فلم يَعُد اللَّحن مُجَرَّد رِداء ظاهِريٍّ يَرْتديه النَّصُّ

ماغنا غريشيا، أو غريكيا Magna Graecia،
بلادُ الإغريقِ الكُبْرى (Lat.) (cul.)

اصْطِلاح يَعْني بلادَ الإغريقِ الكُبْرى وَيقابلهُ باليونانيَّةِ « ميغاليه هيلاس » ويُطلَق على المُسْتَعمرات الإغريقيَّة بِجَنوب إيطاليا وبصقليَّة الَّتي كانت أغْنَى المستعمرات اليونانيَّة لِخِصْبِ تُرْبَتِها النَّاتج عن غَزارةِ أمْطارِها وَأثَرِ الحُمَمِ البُرْكانيَّة .

Magnificat *Magnificat m.* (mus.)
نشيدُ العَذْراء ، نشيدُ العَذْراءِ لِتَمْجيد [لِتَعْظيم] الرَّبّ

غِنائيَّةٌ في تَمْجيد الرَّبِّ تُؤدِّيها جَوْقة الإنْشاد مع أصْواتِ السُّوبْرانو soprano * والألْطو alto * والتّينور tenor * والباص bass * بِمُصاحبة الأورْكِسْتر ، تُتْلَى فيها الآيات من ٤٦ إلى ٥٥ من الإصْحاح الأوَّل من إنجيل لوقا الَّتي تَبْدأ بِقَوْلِ مريم : « تُعَظِّم نَفسي الرَّبَّ وَتَبْتَهِج رُوحي بالله مُخَلِّصي . لأنَّه نظر إلى اتِّضاع أمَتِه . فهوذا مُنْذ الآن جميع الأجْيال تطوِّبني . لأنَّ القَديرَ صَنع بِي عَظائمَ واسمه قُدُّوس . وَرَحْمَته إلى جيل الأجيال لِلَّذين يتَّقونَهُ . صَنَعَ قُوَّة بذراعه . شَتَّت المُسْتَكْبِرينَ بِفكْرِ قُلوبهم . أنْزل الأعِزاء عن الكَراسي ورَفعَ المُتَّضِعين . أشْبَع الجياع خَيرات وصَرَفَ الأغْنياء فارِغينَ » . وأروع هذه الأناشيد هو ما وضعه بيتهوڤن (انظر Madonna of Humility) .

Magritte, René **ماغْريت ، رينيه**
(arts) (١٨٩٨-١٩٦٧)

مُصَوِّر سوريالِيٌّ بلجيكِيٌّ يُعدُّ الرَّائدَ الأساسيَّ للفَنِّ المجازيِّ في التَّصْوير ، مُسْتَلهِمًا أعمالَ كيريكو Chirico* . بدأ التَّصويرَ عام ١٩٢٥ مُبْتكِرًا لَوْنًا جديدًا من الخَيال المُصَوَّر ، كما ارتبط بِمَجْموعةٍ من المُصَوِّرينَ والشُّعَـراءِ السُّورياليِّيـنَ Surrealists في بروكسل . وقد قام أيْضًا بإبداعِ الصُّوَرِ التَّوْضيحيَّة لِعَدَدٍ من الكُتُبِ ذاتِ المَضامين الخياليَّة . (صورة ٣٩١)

Magus (pl. Magi) **المَجوس**
mages m. pl. (rel.)

مِنَ اللَّفظة اليونانيَّة magos ، وَتَعْني كُلَّ من يَعْتَنِقُ دينَ زردشت فَيُسَمَّى مَجُوسيًّا ، وَهيَ كَلِمة فارسيَّة وَردت في القُرْآن الكَريم ، وَالمَقْصُود بها أتْباع دينِ زردشت .

Mahâbhârata **مَلْحَمةُ مهابْهارَاتَه**
Mahâbhârata (rel.)

تَتَناوَلُ مَلْحَمة مهابهاراتـه « الهنـد الكبرى » الحَديثَ عن شَعْب بهاراته Bhârata ، وتُعَدُّ أحَدَ أعْظَمِ مَلْحَمَتَيْـن سِنسكْريتِيَّتَيْنِ في تاريخ الهِند القديم ، ويُعْزَى تَأليفُها إلى الحَكيم ڤياسا Vyasa ،وتُسَجِّل أحداثَ ما يُنَيِّف على ثمانيةِ قرون بَدءًا من القَرْن الرَّابع ق.م. وهي أطْوَل الأعْمال في تاريخِ الأدب ، وتتكوَّن من مِئةِ ألْفِ بيت موزَّعة في ١٨ كتابًا ، ومن ثَمَّ فَهيَ أرْبعة أضْعافِ مَلْحَمة رامايانَه Ramayana* وَأطْوَل من مَلْحَمَتي الإلْياذة Iliad* والأوذيسيـا Odyssey* مُجْتَمِعَتَيْن ثَماني مَرَّات . وَتَزْخَر المَلْحَمة بالأشْعار الدِّينيَّة وَالفُصول التَّعْليميَّة ، وَتَدور حَوْلَ الحَرْب القَبَليَّة بَيْنَ أبْناء كورو Kuru المِئةِ المَعْروفينَ باسْم كوراڤـاس Kauravas أو الكوروس Kourous وَأبْناء باندو Pandu الخَمْسة المَعْروفين بـاسْم الپانداڤاس Pandavas أو الپاندوس Pandous للسيطرة على مملكة كورو كشيترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . وَلَقَدْ كان لِتَضْمين المَلْحَمة بالمَوْضوعات الدِّينيَّة وَالأخْلاقيَّة وَالسِّياسيَّة ما جَعَلَ مِنْها مَوْسوعةً خِصْبة لِلْمَعْلومات عن الحَضارة الهِنْديَّة ، وأهمُّ مَصْدر يَكْشِف عن المُثُلِ العُلْيا الهِنْدوكيَّة في مُقابِلِ الثَّقافةِ الڤيديَّة Vedic والبراهمانيَّة Brahmanism* .

ولقد ذاع صيت الكتاب الرابعَ عشرَ من ملحمة مهابهاراته لاشتماله على النّص الشهير المعروف باسم « بهاغاوات غيتا » أي أنشودة الربّ الذي تُرجم إلى مُعظم لغات العالم ، ويُنشده الإله كريشنه . وينتظم عناصر الإيمان بوحدانية الله خالق الكون ومواعظ أخلاقية ترقى بالإنسان إلى خلود النفس في عالم سامٍ يفضُلُ عالمنا الحالي . وثمّة مقابلات بين ملحمة مهابهاراته وبين إلياذة هوميروس . (انظر Bhagavad Gita)

Mahler, Gustav **مالر ، غوستاڤ**
(mus.) (١٨٦٠-١٩١١)

مُؤلِّف موسيقى نمْساويٌّ وقائد أوركستر مرموق من مَواليدِ بوهيميا ، كان يَهوديًّا ثُمَّ اعْتنقَ المَذْهَبَ الكاثوليكيَّ المَسيحي .

كان مالر عِمْلاقًا من عَمالِقةِ السِّيمفونيَّة الرُّومانسيَّة بينها بِمَقاييسَ شامِخةٍ بالغةِ الضَّخامة . وَكانَ مَنْشَأُ هذا الفَيْضِ ، المَشاعرَ الرُّومانسيَّة الَّتي تَرِدُ على قَريحَتِهِ الخِصْبة فَتُحيلُها إلى موسيقى رائعةٍ دونَ التَّقيُّد بِتَحْديداتِ بناءِ السِّيمفونيَّة الكلاسيكيَّة الَّتي كانت من غَيْرِ شَكٍّ تَضيقُ بِمِثْلِ هذا المَضْمونِ الموسيقيِّ الشاسع . وقد أوْلَى مالر الأغاني الرفيعة Lieder* عِنايةً خاصَّةً حتَّى جَعَلَها جُزْءًا في خُطَّةِ سيمفونيَّاتِهِ . ومع أنه كتبَ مَقْطوعاتٍ قَليلةً لِموسيقى الحُجرةِ أيَّامَ شبابِهِ ، إلَّا أنه سُرْعانَ ما أهْمَلَها ثُمَّ هَجَرَها تَمامًا ، فكان الأورْكِستر السِّيمفونيُّ الكَبيرُ وَسيطَهُ الموسيقيَّ المُفَضَّل . وكتب مالر تِسْعَ سيمفونيَّاتٍ كامِلةً وَتركَ العاشرة دونَ أن يُتِمَّها ، وَهي جميعًا تَحْتاجُ إلى أورْكِستر ضَخْمٍ وإلى تَمْرينٍ هائلٍ على أداءِ شَتَّى أنْواعِ المَواقِفِ المُتَغيِّرةِ وَالمُتَحوِّلَةِ داخِلَ الجُزْءِ الواحِدِ مِن السِّيمفونيَّة ، وإلى قائدٍ مُحَنَّكٍ يستطيعُ أن يُوازِنَ بَيْنَ هذه التَّكتُّلاتِ الهائلةِ ليقدِّمَ عَمَلًا مُتكامِلًا . وإلى جوار هذا كان مالر قائدًا من أمْهَرِ قادةِ الأوركستر في عَصْرِهِ وَأصْبح نَموذجًا احْتذاهُ قادةٌ أعْلامٌ جاءوا من بَعْدِهِ . ومن أجْل ذلك دَأَبَ على مُحاوَلةِ اسْتِدْرارِ كُلِّ إمْكاناتِ الأورْكستر الَّتي كانت دائمًا طَوْعَ بَنانِهِ في التَّعْبيرِ عَمَّا يُخالِجهُ . كَذَلكَ حَشَدَ في الأوركستر كُلَّ ما أمْكنه اسْتِغْلالُه من الآلاتِ المُوسيقيَّةِ حَتَّى الماندولين الرَّقيقة الصَّوْت الَّتي نَجِدُها في رِفْقةِ آلات الأوركستر في قصيدة « أنْشودة الأرض » Song of the Earth وكذا في سيمفونيَّتِهِ الثَّامنة المَعْروفةِ بِسيمفونيَّةِ الألْف (١٩٠٧) والَّتي ضاعف فيها عَدَدَ الوَتَريَّاتِ ، وَزادَ آلات النَّفْخِ فيها إلى ٤٧ بالإضافة إلى الأورغن والبيانو وَقِسْمِ الإيقاعِ الكبير . وَفَضْلًا عن ذلكَ فقد حَشَدَ ثلاثَ فِرَقٍ للكورال (فِرْقتانِ للكبار وَفِرْقةٌ للأطفال) وَثمانيَ مُنْشِدينَ مُنْفَردينَ ، تَجْتمعُ كُلُّها وَتَتساندُ في خِتامِ السِّيمفونيَّة الثَّامِنة الَّتي لا يتيسَّر أداؤها دائمًا نَظَرًا لاحتياجها إلى جَمْهرةٍ كَبيرةٍ من مَهَرةِ العازفينَ .

ولَئِن كانت السِّيمفونيَّة هي القالَبَ

أو لإلهٍ غيْرِه أو لأداء الشَّعائر المُقَدَّسة . وترمِزُ الماندله كذلك إلى الكَوْنِ بما يَضُمُّ من قُوًى ، وتُمثِّل في صُوَرٍ أو دَلائلَ تدلُّ عَلَيْها أو في أدواتٍ شَعائريَّةٍ أو غيرها من الوَسائلِ .

وَتَتمثَّل الماندله في التبت والصِّين واليابان في شَكْلِ رُسومٍ مَطْبوعةٍ على الوَرَقِ أو الحَريرِ أو أيِّ مادَّةٍ أُخرى بِوَصْفِها إسقاطًا هَنْدسيًّا للكون في صيغةٍ فَنِّيَّةٍ . وعلى الرَّغم من أنَّ المَعْنى الأصْليَّ لِكَلِمة ماندله باللُّغة السنسكريتيَّة هو « الدَّائرة » ، فعادةً ما يتَّخِذ الماندله شَكْلًا مُرَبَّعًا أو مُسْتَطيلًا مُقَسَّمًا إلى خاناتٍ عدَّة تُحيطُ بِدائرةٍ تَضُمُّ رَسْمَ إلٰهٍ .

والماندله في العَقيدةِ التَّنتريَّة والبوذيَّة الباطنيَّة هي : « المُعينة على التَّأمُّل » ؛ إذ يستخدمها المُتعبِّد غَرَضًا للتَّأمُّل فإذا هو قد استَحْوذ شَيْئًا فَشَيْئًا على الطاقات التي تمثلها الصُّور والرُّموز المُتعدِّدة . ويصاحب هذا التَّأمُّل تراتيلُ مُقَدَّسةٌ يُطْلَقُ عليها اسمُ مانترا mantra إلى جانب أداء إيماءاتٍ رَمْزيَّةٍ مُلغِزة بالأيْدي تُسَمَّى مودرا mudra *

(صورة ٣٩٠)

المَنْدَرة [المَنْظَرة] **mandara**
(internal loggia) (arch.)

جَناح الاسْتِقبال في الطَّابَق الأرضيِّ من دار السُّكْنى العَربيَّة ، تَنْفَتِحُ بها نَوافذ خشبيَّة واسعة ذاتُ قُضْبان رَأسيَّة وأُفُقيَّة . وتَشْتمل المَنْدرة أو القاعة على الإيوان والدُّرقاعة durqa'a * [لعلَّها تَحْريف لكلمة دُرْكاه الفارسيَّة] . والدُّرقاعة هي بَهْو الدُّخول إلى الإيوان . وهي صَحْن مَسْقوف تغطِّي أرْضُها بالفُسَيْفِساء الرُّخاميَّة المُنْتظمة في زَخارفَ هندسيَّةٍ بَديعةٍ ، وَتَتَوسَّطها فِسْقيَّةٌ تَسيلُ مِياهُها إلى حَوْضٍ ضَحْلٍ مُغَشًّى بالرُّخام المُلوَّن . وَتَنسكب مياهُ الفَسْقيَّة من الحَوْض فَتَنْدَفع منه بَعيدًا عَبْرَ قَنوات ضيِّقة . وَيَنْخفضُ مُستَوى أرضيَّة الدُّرقاعة بِمقدار دَرَجٍ واحِدٍ عن مُسْتوى أرْضيَّة الإيوان . ويرتفع سَقْفُ الدُّرقاعة عن باقي سَقْف الدَّار بِمَنْوَر من الخَشبِ يُحاكي قُبَّة السَّماء ، وَيَمْتَدُّ في مُواجهة الباب عادةً .

وفي نِهاية الدُّرقاعة رَفٌّ رُخاميٌّ أو حَجَريٌّ يُدْعَى « الصُّفَّة » يَسْتند إلى عقْدَيْن أو أكثر بارْتفاع مِتْرٍ تُصْطفُّ تَحتَهُ أدوات الاستعمال

العُلْويّ والسُّفْليّ عَصا أُسْطوانيَّة رقيقة مُسْتَعْرضة من اليَشب النَّفيس jade أو مِنَ العاج ، تُطوى اللَّوْحة حَوْل إحْداهما على شَكْلِ أُسْطوانة ، أو يُمْسَك بإحداهما مُسْتَعْرضة فَتَنْسَدِلُ اللَّوْحة وتَبْدو مَجْلوَّة للعِيان .

والماكيمونو أو اللَّفيفة المطْوية لَوْحة صينيَّةٌ أو يابانية مُصَوَّرةٌ على هَيْئة لَفيفةٍ طَويلةٍ تَتَناول رُسومها مَوْضوعًا أو مَوْضوعات مُتتابعة بِحَيْث تَنْبَسط تَدْريجيًّا ، يتطلَّع إليها الرَّائي وكأنَّه يَقْرأُ كِتَابًا تَتوالى صَفَحاتهُ زاخِرةً بالفَنِّ وَالجَمال ، وَإذا ما انْتَهَتْ تُطْوى من جَديدٍ .

وَبطَبيعةِ الحالِ لاتُبْسَط اللَّفيفة المَطْويَّة من بدايتها إلى نِهايَتِها دُفْعةً واحِدةً كما تُبْسط اللَّفيفة المُعَلَّقة kakemono * ، بل تُبسط من اليَمينِ إلى اليَسار بِحَيْثُ لا تَتَجاوزُ المِساحةُ المَعْروضةُ أمامَ العَيْنِ ثَلاثةَ أرْباعِ المِتْرِ .

malerisch see: painterly

سوپرانو الذُّكور **male soprano** (mus.)

وَيُسَمَّى به صَوْت من يُخْصَى من الرِّجال فَيحكي صَوْتُه صَوْتَ السُّوپْرانو ، ولم يَعُدْ لهذا وُجود الآنَ ، إذْ كان مَقْصورًا على القَرْن الثَّامنَ عَشَرَ في الكَنائِس والأوبِراتِ .

ماميسي « بَيْتُ الوِلادة » **mammisi**
mammisi (cul.)

أضافَ البطالمة إلى أفْنية أكْثرِ المَعابِدِ المِصْريَّة هَيْكَلًا صَغيرًا مُحاطًا بِصَفٍّ من الأعْمدةِ المُتَّصِلِ بَعْضها بِبَعْضٍ بِسِتارٍ حَجَريٍّ ، وَيُسَمَّى هذا الهَيْكل « ماميسي » أيْ بَيْتَ الوِلادة . وكان يُعَدُّ لإحْياء الطقوس الخاصَّة بِسِرِّ الميلاد ، باعْتِباره المَكان الَّذي وَضَعَتْ فيه الإلٰهةُ زَوْجةُ إلٰهِ المَعْبَدِ ابْنَهما الإلٰهَ الصَّغيرَ . وكانت طُقوس الميلاد تُقام قَبْلَ ذلك في ظِلِّ الدَّوْلة الحَديثةِ بإحْدَى القاعاتِ الدَّاخليَّة المُلْحَقة بالهَيْكل .

ماندَلَه **Mandala** (rel. & arts)

١. الاسْمُ الذي يُطْلَقُ على سِفْرٍ من أسْفارِ الرِّيغ فيدا Rig-Vida * ، وهي القِسْمُ الأوَّلُ مِنْ كتاب الفيدا المُقَدَّس لَدى البَراهِمةِ .

٢ . هي في العَقيدةِ التَّنْتريَّة Tantrism* الهندوكيَّة والبوذيَّة بِمَعْنى المكان المُقَدَّس لبوذا

المُفَضل عند مالر ، والأوركستر هو وَسيلة التَّعبير الطَّبيعيَّة في يَدِه البارعة ، فإن أسْبابًا ذاتيَّةً نابعةً من ظُروفِ حَياتِه الشَّخصيَّة وَشُعورِه بالأسى وَالضَّياعِ خِلال مَرْحلةٍ من حَياتِه دَفَعَتْهُ إلى الاتِّجاهِ نَحْوَ كِتابَةِ قَصيدةٍ غنائيةٍ كبيرةٍ في صيغةٍ مُسْتَحْدَثةٍ هي « أُنْشودةُ الأرْضِ » كانت أنْغامُها تتردَّدُ بَيْنَ جَوانِحِهِ وَتَعْكِسُ إحْساسَهُ بِمَصيرِه المَحْتوم : المَوْت . ولم يكن مالر يُؤمِنُ بِضَرورةِ تَأليف موسيقاه وَفْقَ أشْعارٍ عَظيمةٍ إذْ كان يَرى أنَّ قصائدَ الشِّعْرِ العَظيمةَ أعْمالٌ فَنِّيَّةٌ مُكْتَمِلةٌ لا تَحْتاجُ إلى إضافةٍ ، ومن ثَمَّ اسْتَقى شِعْرَ مُوسيقاهِ من ديوانٍ يَضُمُّ مَجْموعةً من القَصائِدِ الصِّينيَّةِ مُتَرْجَمةً في أُسْلوبِ احْتَفَظ بِسِحْرِ الشَّرْقِ الكامِنِ في نَصِّها الأصليِّ . وَيَعْتَرِفُ مالر بأنَّه لم يَكْتُبْ في حياتِه شَيْئًا أشَدَّ ذاتيَّةً من أُنْشودةِ الأرْضِ . كذلك اخْتَطَّ مالر لِنَفْسِهِ أُسْلوبًا ثابتًا في حَرَكاتها السِّتّ ، فالتزم باستخدام خَليَّةٍ لَحْنيَّةٍ وَحيدةٍ في كُلِّ حَرَكةٍ لا يَحيدُ عَنْها ولا يَسْتَطْرِدُ في أيَّةِ ارْتِجالاتٍ حُرَّةٍ قد يَدْفَعُهُ إليها السِّياقُ الشِّعْريُّ ولا تكون ذاتَ صِلةٍ مُباشرةٍ بالخليَّةِ اللَّحْنيَّة الَّتي يَسْتَخْدِمُها . وقد بَرَعَ مالر في الاحْتفاظِ بأُسْلوبٍ غنائيٍّ شَجِيٍّ ، غير متأثِّرٍ بأُسْلوبِ بيتهوفن أو ڤاغنر المُعْتَمِدِ على الدِّيناميَّة الأوركستراليَّة البارزةِ ، فهو يُلِحُّ بِذاتِ الخليَّة اللَّحنيَّة يُكَرِّرُها في ألوان آليَّةٍ مُتعدِّدةٍ مع احتفاظِهِ بقيمَتِها الغنائيَّة الرَّخيمة حَتَّى عندما يستخدِمُ الآلاتِ النُّحاسيَّة أو الإيقاعيَّةَ .

وكَتَبَ مالر أيْضًا « أغاني عابر سَبيل » Songs of a wayfarer ، و « مَراثٍ غنائيَّة مع فِقْدانِ الأطْفال » Songs on the death of children .

مايول ، أرستيد **Maillol, Aristide**
(arts) (١٨٦١-١٩٤٤)

مثَّال فرنسيٌّ تجمعُ منحوتاتُه بين الرَّشاقة والقُوَّة ، ونرى في حديقة التُّويلري بباريس الكثيرَ من تماثيله .

ماكيمُونُو ، اللَّفائِف المَطْويَّة **makimono**
(shou chüan) (arts)

كان المُصَوِّرون الصِّينيُّون يُنْجِزون لَوْحاتهم على رُقَعٍ مُسْتَطيلةٍ من الحَريرِ الثَّمين وَأحْيانًا من الوَرَق ، تُثَبَّت في كلا طَرَفَيْها

اليَوْميِّ كقناني العُطور والطَّسْت والإبريق اللَّذين يُسْتَخْدَمان للوُضوء وَلِغَسْل اليَدَيْن قَبْلَ تناول الطَّعام وَبَعْدَهُ ، على حين تُصطَف فَوْقَ الصُّفَّة دَوارِق المياه وَفَناجين القَهْوة .

وتنبسط فَوْقَ أَرْضيَّةِ الإيوان حَشيَّة قُطْنيَّة بِعَرْضِ مِتْرٍ ، بينما تَسْتَند على الحائط الوَسائد الَّتي يَتساوَى طُولُها مع طُول الحَشيَّة وَيَبْلغ ارْتفاعُها نِصْفَ متر ، وتُكْسَى جَميعًا بالقُماش القُطْنيِّ المَطْبوع أو الشِّيت . وأحيانا تعلو الحَشيَّة سَريرًا من جَريدِ النَّخْل « العَنْجَريب » أو مَصْطبة حَجَريَّة لا يَتجاوزُ ارْتفاعُها رُبْعَ مترٍ تُدْعى « السَّدلَّة » وَهي كَلِمةٌ فارسيَّةُ الأَصْل .

وَتَضُمُّ الحَوائِطُ بِضْعَةَ صِيواناتٍ ضَحْلة العُمْق ، ويُتَّخذ سَقْفُ الإيوان غالبًا من أَلْواح الخشب والعُروق المَحْفورة المُلَوَّنة أو المُذَهَّبة الَّتي يَبْعُد الواحد منها عن الآخر بِمِقْدار رُبْعِ المتر . وقد يَصِل ارْتفاع حُجُرات الدّار إلى خَمْسة أَمْتار ، إلَّا أَنَّ المَنْدرة بما تَشْمل من إيوانٍ ودُرْقاعةٍ هي أَكْثَر الحُجُراتِ ارْتفاعًا واتِّساعًا وَأَعْلاها قَدْرًا . (انظر durqa'a)

ماندارين — **mandarin** (cul.)

الاسْمُ الذي كان يُسمَّى به كلُّ مُوظَّف رئيس في جهازِ الدَّوْلة الصِّينيِّ خِلالَ الحُكْم الإمبراطوريِّ عهد أسرة تشين Ch'ing * dynasty ، وإن كان الاسْمُ الصِّينيُّ الأَصْليُّ هو « كوان kuan » . ويرجع أَصلُ لَفْظة الماندارين إلى البُرْتغاليِّين الذينَ نَقلُوها مُحرَّفةً عن كلمة « مانتري mantri » التي تَعْني المُسْتَشار أو الوَزير أو الحاكِم عِنْدَ أَهْلِ الملايو . وَمعَ انتهاء الحُكْمِ الإمبراطوريِّ انتهى استِخْدام هذه الكلمة اسْمًا للمُوَظَّفين في الصِّين ، وإن تبنَّت أُوربَّا هذه اللَّفظة لتُطْلقها على كِبار المُوَظَّفين من أَصْحابِ النُّفوذِ في أَيِّ دَوْلةٍ من بابِ التَّهكُّم والسُّخْرية .

وأُطلقت عِبارةُ « لُغة الماندارين The Mandarin language » على اللُّغة التي كان يَتحدَّثُ بها سُكّان العاصمةِ بكين والمناطِق الأُخْرى غير السّاحليَّة من الصِّين الشَّماليَّة على الرَّغْمِ من تَنوُّعِ اللَّهجات ، والاسمُ الصِّينيُّ لهذه اللُّغة هو كيو — يو kuo-yü . ومنذُ عَهْدِ أُسْرة صُونْ Sung * (٩٦٠ – ١٢٧٩) كانت البيروقراطية الإمبراطوريَّة تُجَنِّدُ وَفْقًا لِمُسابقاتٍ واخْتِباراتٍ لا يجتازُها سِوى الملمِّين باللُّغةِ الصِّينِيَّةِ الكلاسيكيَّة — وَهي لُغةٌ مَيِّتةٌ — والكونفوشيوسيَّة والفَلْسَفة والأَدَبِ والتّاريخ ، وهو مالم يكن يُتاحُ تَحْصيلُه إلا لأَبناءِ الطَّبقة المُوسِرة ، وهكذا كانت فِئةُ الماندارين تَنْحَدِرُ من أَعْلى طَبَقات المُجْتمع . غَيْرَ أن الإمبراطوريَّة وضعت نِظامًا يَحولُ دُونَ انتشارِ مَراكز قُوى شَخْصيةٍ ، فلم يكن يُسْمَحُ للماندارين بتولي السُّلْطة في مَوْطِنِه الأَصْليِّ الذي نشأ فيه ولا بالبَقاءِ في إقْليمٍ واحِدٍ أَكْثَرَ من ثَلاثِ سَنَواتٍ ، وَهو ما أَدَّى إلى تَنقُّل الماندارين بَيْنَ أَنْحاء الإمبراطوريَّة الشّاسعةِ الأَرْجاء ، وَجعلَهُ أَقَلَّ ارتباطًا بالنَّزْعة الإقليميَّة من غَيْرِه ، كما وَلَّدت اللُّغةُ المُشْتَرَكةُ والثَّقافة المُشْتَرَكةُ بَيْنَ هذه الفئة رابطةَ الوَصْلِ بَيْنَ أَنْحاء الإمبراطوريَّة .

وبصفةٍ عامةٍ يُطْلِقُ الأوربيُّونَ مُصْطَلَحَ أُسْلوب الماندارين The Mandarin style على كلِّ الأَساليبِ الأَدبيَّة المُتَّسِمة بالجَزالةِ وَأَناقةِ التَّعْبير ، والرّاقية فَصاحة وَبيانًا .

ويَحْمِلُ أَحَدُ أَنْواعِ البَطِّ اسمَ « بطّ الماندارين » the mandarin duck [Aix galericulata] ، وهو بَطٌّ صَغيرُ الحَجْمِ يعيشُ في المِياهِ العَذْبة فَقَطْ في مَنْشوريا والصِّين واليابان ، ويتميَّز بِرَوْعةِ أَلْوانِ رياشه على غِرارِ تألُّق ثيابِ الماندارين في الصين الإمبراطوريَّة . وبَيْنما تكون أُنْثاهُ ذاتَ لَوْنٍ بُنّيٍّ زَيْتونيٍّ ، يتحلَّى الذَّكرُ برياشٍ ذاتِ أَلْوانٍ زُرْقٍ وَخُضْرٍ وقِرْمزية وبُرتقاليَّة وكستنائيَّة تُومِض فَوْقَ مِساحاتٍ سَوْداءَ وبَيْضاءَ ، ويتألَّق حَوْلَ العُنُقِ طَوقٌ من الرِّيش الكستنائيِّ يُغَطِّي النِّصْفَ الأَسْفَلَ من الوَجْنَتَيْنِ ، كما ينتصِبُ جَناحانِ على شَكْلِ المِرْوَحة فَوْقَ الجُزْءِ الأَدْنى من ظَهْرِ الطّائر . وقد اجتَذَبت أَلوانُ هذا النَّوعِ من البَطِّ البالغةُ الجَمالِ عُيونَ العالم فأخذت بِلادٌ عِدَّةٌ تَسْتَوْرِدُه من الصِّين لِتُجمِّلَ به غُدرانَ المتنزَّهات العامةِ وَأَحْواضَ المُمْتَلكاتِ الخاصَّة .

كذلك أُطْلِقَ اسمُ « برتقالة الماندارين » the mandarin orange على البُرْتقال اليوسفي لِشَبَهِهِ شَكْلًا وَحَجْمًا بالزِّرِّ الضَّخْم المَرْشوق في قَلَنسوةِ كِبار المُوظَّفين المُسمَّين الماندارين ، والذي يُستدَلُّ مِنْه على مَرْتَبة حاملِه ، وكانت الوظائفُ تَنْقَسِمُ إلى درجاتٍ تسعٍ يُرمزُ إلى كلٍّ منها بزرٍّ ذي لَوْنٍ مُعَيَّن .

الهالةُ اللَّوْزِيَّةُ الشَّكْل — **mandorla**

(It.) (**almond**) *mandorle f.* (arts)

هي إطارٌ على شَكْلِ اللَّوْزةِ يُحيطُ بِجَسَدِ المَسيحِ في لَوْحات « صُعود المَسيح إلى السَّماء » Ascension * . وتَرْمِزُ هذه الهالة اللَّوزيَّة في الأَصْلِ إلى تلك السَّحابة التي صَعَدَ المَسيحُ على مَتْنِها إلى السَّماء . ثم غَدَتْ بَعْدَ ذلك على مَرِّ الأيَّامِ تُمَثِّلُ رَمْزَ تَمْجيدِ المَسيحِ ، ومن أَجْلِ هذا كانت تَجِيءُ في لَوحات التَّجلِّي Transfiguration * مُحيطةً به . ثمَّ امتدَّت إلى أن أَحاطَتْ أَيْضًا بِصُوَرِ العَذْراء مَرْيم في لَوْحات « صعودها » Assumption ، وكذا امتدَّت إلى صُورِ مَرْيم المَجْدَلِيَّة .

الرَّقص الدّائريُّ — **manège** (blt.)

هو دورة الرّاقص أو الرّاقصة حول مِنَصَّة المسرح مع أداء حركة الدّوران المِحوريّ حول نفسه أو نفسها على طرف القدم sur les pointes أو وثبًا .

مانيه ، إدْوار — **Manet, Édouard** (arts)
(١٨٣٢–١٨٨٣)

مُصَوِّرٌ فَرَنسيٌّ وَواحِدٌ من أَعْظَمِ الشَّخْصيَّاتِ الفَنِّيَّةِ في القَرْنِ التّاسِعَ عَشَرَ ، دَرَسَ الفَنَّ في باريس وَنَسَخَ صورَ تتسيانو وڤيلاسكيز المَحْفوظة بِمُتْحَفِ اللّوڤر . وقد رُفِضَتْ أَوَّلُ صورةٍ قَدَّمَها إلى « صالون باريس » وهي « شارب الأبسنت Buveur d'absinthe » ١٨٥٩ فكانت فاتِحةَ سِلْسِلةٍ طَويلةٍ مِنَ اللَّوْحاتِ المَرْفوضةِ الَّتي شَكَّلَ أَصْحابُها مَجْموعةً مُتَعاوِنةً أقامَتْ لِنَفْسِها صالُونًا خاصًّا بها . ولقد حقَّقَ مانيه نَجاحًا باهِرًا فيما وَضَعَهُ لِنَفْسِهِ من هَدَفٍ بِتَناوِلِ مَوْضوعاتِ السَّلَفِ بِأُسْلوبٍ مُعاصِرٍ وَلاسِيَّما في لَوْحَتَيْهِ الخالِدَتَيْنِ « الغداء فَوْقَ العُشب » Le Déjeuner sur l'herbe ١٨٦٣ (اللوڤر) الَّتي حاكى فيها لَوْحةَ « الحَفل الموسيقي الخلوي » Concert champêtre لجورجوني ، ولوحة « أوليمپيا » Olympia ١٨٨٥ (اللوڤر) الَّتي حاكى فيها لَوْحة « ڤينوس »

التَّصْوِيرُ المانوِيُّ **Manichaean painting**

peinture f. manichéene (arts)

وَيَتَمَثَّلُ في الفُنُون المُرْتَبِطة بالعَقيدةِ المانويَّة الَّتي انتشرت في الشَّرق وفي شَمال أفريقيا وفي جَنوب أوربَّا انتشارًا واسِعًا ، والتي عانَتْ قُرونًا من اضطهاد السَّاسانيِّين المُؤْمنين بعقيدة زردشت ، كما تعرَّضت لمُطاردة الحكومات المسيحيَّة والإسلاميَّة الَّتي حاول كلٌّ منها أن يَقْضيَ عليها وعلى أتباعها بكافَّة السُّبُل . ولقد نما فَنُّ التَّصوير في أحْضانِ هذه العقيدة وعدَّه ماني Mani أداة هامَّةً لِنَشْرِ الوَعْي الدِّينيِّ ، وكان هو نفسُه مُصَوِّرًا فذًّا رسم صورًا ملوَّنة يوضِّح بها مبادئه وفَلْسَفته . ولقد تُرِكَ أشياعه أحْرارًا لعدَّة أجيال بعد أن فتحَ العَرب بلاد فارس ، أمكنهم خلالها ضَمُّ عَدَدٍ من المشايعينَ الجُدد لعقيدتهم في ظلِّ الإسلام ، ثُمَّ ما لبثوا أن تعرَّضوا في عَهْد الخَليفة المُقْتدر في أواخرِ القَرْن ١٠ لاضطهاد شَديدٍ فَهَرَب مُعْظَمَهُم إلى خراسان ولم يَبْقَ منهم في بغدادَ في مُنْتَصف القَرْن العاشر سِوَى نَفَر لا يجاوزُ الثَّلاثمِئَة عدًّا . ولعلَّ الأهمِّيَّة الَّتي أوْلوها فَنَّ التَّصوير هي الَّتي دفعتهم إلى تَكْوين مَدْرسةٍ مِن المصوِّرين يُقْبِلُ أفرادها على العمل لَدَى المسلمين حينَ يَطْلبون إليهم ذلك . واسْتَلْفتت أغْلِفة كتبهم الدِّينيَّة ذاتُ الزَّخارف النَّفيسة انتباه خصومهم الدِّينيِّين من المَسيحيِّين وَالمُسْلمينَ على السَّواء ، فلقد أسْرَفوا في تَزْيينها إسرافًا ، حتَّى قِيلَ إنَّهُ عندما أحرق المسلمون أربعة عشر صُنْدُوقًا ممتلئة بكتبهم الدِّينيَّة في بغداد ٩٢٣م سال الذَّهب والفِضَّة منها جَداول مُنْسابة . وظلَّت سِمات الرُّسوم المانويَّة مَجْهولة حتَّى اكْتُشِفَت بَعْضُ المَخْطوطات المانويَّة مَصْحوبة بالصُّور عام ١٩٠٤ ، وكذا بَعْضُ الرُّسوم الجداريَّة داخل مَعْبد مَهْجور لأتْباع ماني في أطْلال مَدينةِ قُرْب طُرْفان (بتركستان الصِّينيَّة) . وتُظْهِرُ هذه الرُّسوم في تَلْوينها وتَصْميمها بَعْضَ أواصر الشَّبه مَع أعْمال المُصَوِّرين الفُرْس اللَّاحقينَ ، وأغْلَبُ الظَّنِّ أن القلَّة المانويَّة التي آثرت البَقاء في الأراضي الخاضعة للحكم الإسلاميِّ قد قدَّمت خبراتها في خدمة الحُكَّام المسلمين . أما أولئك الَّذين نشأوا في المَهْجر بطخارستان ووسْطَ قَبائِل الأويغور Uighur في أواسط آسيا ، فما من شكٍّ في أنَّهم قد شارَكوا في

المانويَّة **Manichaeism**

Manichéisme m. (rel.)

عَقيدةٌ قَريبةٌ من الزَّردشتيَّة وجدت فيها الدِّيانة المسيحيَّة خصمًا ، وَهي وَفْقَ العلَّامة براون « زردشتية متنصِّرة أكثر منها نصرانيَّةً مُزَرْدشة » . وانبرى مُبْتدعها ماني يبشر بِرسالتِهِ في صَدْرِ العَهْدِ السَّاسانيِّ عام ٢٤٢م . وكان من أهالي بابل ، جَمعَ إلى جوارِ الثَّنويَّة الزَّردشتيَّة ، التَّقاليدَ الغُنوصيَّة ، وأسَّسَ كَنيسة حاكَتْ إلى حدٌّ كبير السُّلم الكَهنوتيَّ المَسيحيَّ . ونادت المانويَّة بما سَيكونُ عليه مَصير الصِّدِّيق الذي يَتبع السُّنن المُقَدَّسة بإخلاص « والسَّمَّاع » أي المريد الذي لم يَرْقَ إلى أعْلى مَراتب المانوية و « الآثم » الَّذي يَخْرِق هذه السُّنَنَ . فما إنْ يَتخلَّص الصِّدِّيقُ من قيودِ الجَسدِ حَتَّى يَسْلُكَ الطَّريق نَحْوَ الجَنَّة عائدًا إلى أرْضِ آبائه ، ويبقى السَّمَّاع فَوْقَ الأرض وتعودُ رُوحهُ لتتقمَّص جَسَدًا آخر على حين يمضي الآثم عَبْرَ المادَّة إلى الجَحيم .

ويساير مَذْهَبُ ماني عَقيدةَ زردشت وإن خالَفها في أمْرٍ أساسيٍّ ، فَعلَى حين يؤمن زردشت بأن هذه الدُّنيا دُنيا خَيْرٍ لأن الخَيْرَ فيها يَدحرُ الشَّرَّ ، يذهب ماني إلى أن نَفْسَ هذه العَلاقة بين الخير والشَّرِّ ، وبين النُّورِ والظُّلْمةِ شَرٌّ واجب الاسْتِئْصالِ . وبينما يبشِّر زردشت بأن على الإنسان أن يَحيا حَياةً طبيعيَّةً فيتزوج ويُنْجب الذَّراري ويرعى ماشيته وَحَقْلَه ويأْكُل ما لَذَّ وطاب ويَصونَ بَدَنَهُ ويَنْأى عن الصَّوْم ، يدعو ماني إلى التَّنسُّكِ والتَّقشُّف مُتَعَجِّلًا الفناء فَيُحرِّضُ النَّاس على أن يَنأوا عن الزَّواج والإنسال ويدعو إلى الصِّيام أسْبوعًا كُلَّ شَهْرٍ وَيَفْرِضُ العَديدَ من الصَّلوات ، واعترَفَ بِنُبوة عيسى وزردشت غَيْرَ أَنَّهُ لم يَقُلْ بِنُبوةِ موسى . وكان ماني مُصَوِّرًا مَوْهوبًا ساعدت رُسومهُ الدِّينيَّة الرَّائعة على انتشار مَذْهَبِهِ ، فكانت تَصاويرُه — التي لاشَكَّ أنَّها لَهُ — على دَرَجةٍ من الجَمالِ بالِغة . ولقد وَصفَ القِدِّيس أوغسطين (٣٥٤ — ٤٣٠م) الذي وقعت لَهُ بعد نحو قرن من موت ماني ، بعض لفائف تحمل صورًا له لملائكة وشياطين ، أشادَ بما فيها من جمال تصاوير وزخارف وبديع خط .

لتتسيانو ، وإن أثارا عاصِفةً ضدَّهُ لما تَضمَّنتاهُ من عُرْيٍ فاضِحٍ . وعندما عُرِضَت لَوْحةُ « الغداء فوق العشب » بصالونِ المَرْفوضينَ Salon des refusés عام ١٨٦٣ غَدَت رَمْزَ الثَّورةِ على أهْواءِ الأكاديميِّينَ وَعُشَّاقِ الفَنِّ المُدَّعينَ ، كما أصبح مانيه برغم طَبيعتِهِ غَيْرِ الثَّوريَّةِ مَرْكَزَ الدَّائرةِ الَّتي تَحلَّقَ فيها شَبابُ الفنَّانين الَّذينَ تَمَخَّضَتْ عن مُناقشاتِهم وَأعْمالِهم نَشْأةُ المَدْرسةِ الانْطباعيَّة .

وبعد الحَرْب الفَرَنْسيَّةِ البروسيَّةِ الَّتي شاركَ فيها مانيه بوَصْفِهِ ضابطًا في الحَرَسِ القوميِّ ، مارس التَّصْويرَ في الخلاءِ متأثِّرًا بِتِلْميذِهِ مونيه Monet * ؛ فَعَمِلَ في آرغنتيْ Argenteuil مَع مونيه ورينوار عام ١٨٧٤ ، وأخذت ألوانه تَنْبِضُ بالحَياةِ على الرَّغْمِ من نَزْعَتِهِ الانطباعيَّة الَّتي لم تتمثَّل إلَّا في طَريقة رَسْمِ عُجالاتِهِ التَّخطيطيَّة وَرُسومِهِ التَّمهيديَّة . كما بدأت المَراقِصُ والمتردِّدونَ عليها تتراءى في صُورِهِ بِكَثْرةٍ ، وَتَلاها « قدح الجعة اللذيذة » Bon bock ١٨٧٣ ، ثُمَّ « ساقيةُ الجعة » La Servante de bocks ١٨٧٨ (ناشيونال غاليري بلندن) ثُمَّ رائعته الشَّهيرة « مشرب في ملهى الفولي برجير » Un Bar aux Folies-Bergère ١٨٨١ (مَعْهد كورتولد للفُنون بلندن) . وقد بَقِيَ مانيه تَقْليديًّا مُحافِظًا بِطَبْعِهِ وَبطُموحه على الرَّغْمِ من تَمَلُّكِهِ لعَبْقريَّةٍ غَيْرِ تَقْليديَّة .

(الصور ٣٨٧ ، ٤٣٩ ، ٤٤٢)

هَوَسٌ **mania** (Lat.)

manie f. (cul.)

كانَ أفلاطون يرى الهَوَس أرْبعة أنْواع : هَوَس أصْحاب النُّبوءة من أتْباع أبولو ، وهَوس مُرْتادي الأسْرار من أتْباع ديونيسوس ، وهوس الحُبِّ ، وهَوس الشُّعراء . وَفي مُحاوَرته فايدروس [عن الجَمال] عَرَّف هذه الهِبةَ في نِطاقِ الفَنِّ بِقَوْله : « لكن من يَطْرق أبْواب الشِّعْر دونَ أن يكون قد مسَّهُ الهوس الصَّادِر عن ربَّاتِ الشِّعْر ، ظنًّا منه أنَّ مَهارَته [الإنسانيَّة] كافيةٌ لأنْ تَجْعَلَ مِنْهُ في آخرِ الأمْرِ شاعِرًا فلا شكَّ في أن مَصيرَهُ الفَشَل ، ذلك لأنَّ شِعْر المَهَرة من النَّاس سرْعان ما يَخْبو إزاءَ شِعْرِ المُلْهَمينَ الَّذين مَسَّهُمُ الهَوَس » .

وإمّا مُشيرًا إلى الجُرْحِ في جَنْبِهِ ، وقد يَبْدو دَمُهُ وَهو يَسيلُ من الجُرْحِ لِيَنْصَبَّ في الكَأْسِ . * chalice

وثمَّة تَعْبيرٌ فَنِّيٌّ آخَرُ بَديلٌ عن رَجُلِ الآلام ، يبدو فيه المَسيحُ إلى مُنْتَصفِهِ وهو يَكْشِفُ عن جُروحِهِ فَوْقَ إحْدَى ضَلْفَتي لَوْحةٍ مُصَوَّرةٍ مُزْدَوجةٍ diptych * على حين تَبْدو العَذْراء باكِيةً فَوْقَ الضَّلفة الأُخرى .

Mantegna, Andrea **مانتينيا ، أندريا**

(arts) (١٤٣١-١٥٠٦)

مُصَوِّرٌ إيطاليٌّ من مَواليدِ پادوا ، أَسْبَغَ عليه رِعايتَه غونزاغا أَمير مانتوا ، وَعاشَ خَمْسَةً وَسَبْعينَ عامًا في واحِدٍ من أَزْهي العُصورِ في تاريخِ الفَنِّ . نَشَأَ مانتنيا وَسْطَ نثارٍ من الفَنِّ القديمِ في مَرْسَمٍ يَؤُمُّهُ أساتذةُ الجامِعةِ الّذين كانوا شُرّاح عقيدةِ الماضي القَوْميَّةِ فَشَبَّ نَصيرًا للفَنِّ الكلاسيكيِّ ، يَعْرِفُه بعَيْنَيْهِ من خِلال عَدَدٍ مَحْدودٍ من النُّقود وَالأَنواطِ القَديمةِ وَبَعْضِ التَّماثيلِ وَالنُّقوشِ البارزةِ ومن المَعابدِ وَأَقْواسِ النَّصْرِ الرُّومانيَّة ، وعرفه سَماعًا من أفواه أصحاب المذهب الإنسانيِّ في مدينة پادوا . ولم يَكن مانتنيا رُومانسيًّا في عِشْقِهِ لماضي إيطاليا العريقِ فَحَسْبُ ولكنَّه كان رُومانسيًّا بالفِطْرةِ ، وقد أَنْسَتْهُ هذه العَلاقةُ أنَّ الرُّومانَ كانوا بَشَرًا من لَحْمٍ وَدَم فصَوَّرَهم وكأنهم قُدُّوا من رُخامٍ ، لا يظْهرون إلّا في وضْعات التماثيل ، ولا يَمْشون إلّا مِشْية المواكب والاستعراضات ولا يتلفّتونَ إلّا في إيماءاتِ الآلِهةِ وَنَظراتِهم . ومن أَشْهَرِ أَعْمالِهِ تَصاويرُه بِقاعةِ العُرْسِ في قَصْرِ آل غونزاغا بمانتوا ، وَلَوْحة « المَسيح المَيِّت » (مُتْحف بريرا بميلانو) و « آلامُ البُسْتانِ » (ناشونال غاليري بلندن) و « استشهادُ القِدِّيس سباستيان » (ناشونال غاليري بلندن) . (صورة ١٤)

Maqamat (Assemblies) of Al-Hariri **مَقاماتُ الحَريري** *Assemblées-Séances d'Al Hariri* (arts)

نَشأت المَقاماتُ مع نَشْأةِ غَيْرها من الفُنونِ الأَدبيَّة شِعْرًا ونَثرًا ، غَيْرَ أَنَّها لم تَسْتَو فنًّا قائمًا بذاته له مقوِّماته إلّا على يَد بَديع الزَّمان الهَمذاني في القَرْن ١٠ ، فَأَعْطاها تلك

mannerism *manièrisme m.* (arts)

الأُسْلُوبُ التَّكَلُّفِيُّ ، الأُسْلُوبُ التَّصَنُّعِيُّ

هو مايَطْرأُ على الأُسْلوب الفَنِّيِّ من تَكَلُّف أو تأَنُّق أو غُلوٍّ ، وَيُعْزى إلى التَّصوير الإيطاليِّ خِلالَ القَرْن ١٦ ، واسْتَغْرق الفَتْرة مابين النَّهْضة الشَّمَّاء ونَشْأة أُسْلوب الباروك . وقام أساسًا على الإعْجاب بميكلانجلو ، وما تلا ذلك من إفراطٍ في مُحاكاة تَكْويناتِهِ الفَنِّيَّة ومن تَحْريف مُعَبِّر مَقْصودٍ لأَشْكاله . وأَهَمُّ خواصِّ الأُسْلوب التَّكَلُّفي المُبالغة في إظْهار القوى العضليَّة أو إطالةِ أشْكال الشُّخوص ، أو إضفاء التوتُّر على الحَركات والإيماءات ، أو ازْدِحام التَّكوين الفَنِّيِّ ، أو المُغالاة في بَعْضِ النِّسَبِ وَالمقاييس ، وما يَترتَّب على ذلك كُلِّه من استخدامٍ للأَلْوان الصَّارخة . وأَهمُّ المُصَوِّرين التَّكَلُّفِيِّينَ پارميجيانينو Parmigianino ودانييلي دا ڤولتيرا Daniele da Volterra وجاكوپو دا پونتورمو Jacopo da Pontormo وسالڤاياتي Salviati وغيرهم .

وثَمَّة لَوْنٌ رَصينٌ للأسلوب التَّكَلُّفِيِّ أَدْخله المُصَوِّرونَ الإيطاليُّون الّذين اسْتَقْدَمَهم فرانسوا الأَوَّل إلى فَرَنْسا لزَخْرفة وتزيين قَصْرِ فونتنبلو (انظر Fontainebleau school) يأْتي على رَأْسِهم إل روسو Il Rosso وپريماتيكيو Primaticcio . وكان پلليغرينو Pellegrino هو أَوَّل من أَدْخل الأُسْلوب التَّكَلُّفِيَّ إلى إسْپانيا . كما أَثْبَت وليم بليك William *Blake وفيوزيلي Fuseli في إنْجلترا أنَّ بُوسْعهما تَحْقيقَ لَوْنٍ من أَلْوانِ الأُسْلوب التَّكَلُّفِيِّ وذلك بَعْدَ انقضاء فَتْرةٍ طَويلةٍ في أَعقاب مَرْحلةِ الإعْجابِ بميكلانجلو .

The Man of Sorrows; Sorrowing Christ *L'Homme de Douleurs* (arts & rel.)

المَسيحُ رَجُلُ الآلامِ ، المَسيحُ رَجُلُ الأَحْزان

يُرادُ بها صُوَرُ المَسيح التَّعبُّديَّة غَيْرُ السَّرْديَّة بَيْنا هو يَكْشِفُ عن جُروحِهِ الخَمْسة مُمْسِكًا بِيَدِهِ الأَدَوات التي كان يُعَذَّبُ بها instruments of passion وهي المسامير والحَرْبة والقصبة تعلوها الإسفنجة . ويَبْدو في مِثْلِ هذه الصُّوَرِ مُعْتَمِرًا بإكْليلِ الشَّوْك ، كما تبدو ذِراعاهُ إمَّا مَعْقودَتَيْنِ على صَدْرِه وَإمّا مَمْدودَتَيْنِ لِيَكْشِفَ للعِيان عَنْ جُروحِ يَدَيْهِ

فُنون التَّصْوير فيها بِقِسْطٍ وافِرٍ تارِكينَ بَصماتِهم ، حتّى إنَّ المَغول حين غَزَوْا فارس وكانت لهم عنايتهم الفائقة بفَنِّ التَّصوير ، تركوا أثرًا بارزًا على الفنِّ الإسلاميِّ وقتذاك .

وقد احْتفظ العالم الإسلامي بنُسَخٍ من المَخْطوطات المانويَّة حتَّى بَعْدَ تَحْريم إقامةِ شَعائر تلك الدِّيانة ، من ذلك ماوَرِدَ في كتاب « بَيان الأَدْيان » لأبي المعالي محمد بن عبيد الله ١٠٩٢ الّذي ذكر أنَّ ثَمَّة مَخْطوطة مُسْتَنْسَخة لِلْكِتاب المُصَوَّر الّذي أَعدَّ ماني صوره بِنَفْسِهِ والمَعْروف باسم أَرْزهانغ Arzhang of Mani مَحْفوظة في بَيْتِ المالِ بالعاصِمةِ غزنه . وكثيرًا ماوردَ ذِكْر هذا الكتابِ في الأَدَب الفارسي .

Manna **مـــانّا**

Manna (cul.)

شَعْبٌ من المَجْموعة الزَّاغرو ــ عيلاميَّة تَرْبطه صِلاتُ القُرْبى بِشَعْب لولوبي المُخَلَّط بالحُوريِّين Hurrites . ومع بداية القَرْن التَّاسع والثَّامن ق.م بدأت الأَسْماءُ الإيرانيَّة تَظْهَرُ بَيْنَ المانا ، وكانت مَمْلَكتُهم تَقعُ جَنوبَ بُحيرة أورميا وعاصِمتُها إيزرتا Isirta على بُعْد ٥٠ كيلو مِتْرًا شَرْقي مَدينة ساكز Sakkez الحَديثة . وكانت هذه المَمْلكةُ في القَرْن ٨ ق.م أَقوى دَوْلة بعد مَمْلَكة أورارتو Urartu * ولعلَّها قد فاقَتْها في أَواخِر ذلك القرن . وفي القَرْنِ ٧ ق.م دخل السَّكوذيُّون Scythians هذه المَمْلكةَ كَحُلَفاءَ ليساعِدوها في كِفاحِها ضِدَّ الأَشوريِّين . وقد نَهَب أشور باني بال شَعْبَ المانا الّذي أُصْبح تابعًا للدَّوْلة الأَشوريَّة ثمَّ ضمَّه الميديُّون Medes * بعد انْتِصارهم على أشور .

manna **المَنُّ**

manne f. (rel.)

عندما أَحَسَّ بنو إسرائيل بالعَطَش والجُوع طَلَبوا مِنْ موسى أن يُطْعِمَهم ويسْقيهم ، فَضربَ الحَجَر فتفجَّرت منه اليَنابيعُ وأَنزل اللّهُ عليهم المَنَّ فأكلوا وَشربوا . وَصَوَّر رمْبرانت Rembrandt * هذا المَشْهَد في لَوْحة المَنِّ المَحْفوظة بمُتْحَف درسدن .

mannered (aesth.) see: **ugliness**

مَرْدُوكْ **Marduk**

Marduk (myth.)

تُصوِّر أُسْطورةُ خَلْقِ الكَوْن أو « عِنْدَما لم يكن في الكَوْن سَماء وَلا أَرْضٌ » التي تعزى إلى آداب ما بين النهرين ، الماء العَذْب تَفيضُ به وَهْدةٌ عَميقةٌ تُحيط بالأَرْض التي بَدَتْ وَسطَ ذلكَ المُحيطِ هَضْبةً ناتِئةً قامت فيها جِبالٌ عالِيةٌ قرَّت عليها القُبّة السَّماوِيّة . وإذا كانت المِياهُ العَذْبة « أبسو » مُحيطةً بالأَرْض فإنَّ مِنْها ما نَفَذَ من طَبَقاتِها وتجمَّع عُيونًا انبثقت هُنا وَهُناك . وكما خالَ البابليُّون والأشوريُّون الماءَ العَذْبَ على هذه الصُّورة خالوا الماءَ الأُجاجَ « تعامت » Tiamat * بَحْرًا وَجَعلوهُ الأُنثى التي لُقِّحت من الماءِ العذبِ « أبسو » الذَّكر ، ومن التقائهما كان اصطِخابُ الأَمْواج أو السُّحُب والغَمام [ممو] ، وكان أَوَّلُ مَوْلودَيْن هُما الإِلٰهَيْن لخمو [الطَّمي] ولاخامو [الأَرْض] ، وعنهما كانت الذُّكورة « أنشار » والأُنوثة « كيشار » أو العالَمُ السَّماويُّ والعالم الأَرْضيُّ . ثُمَّ كان بَعْدَ ذلك الإِلهان الكَبيران آنو إله السَّماء القويُّ الجبَّار وإيا Ia [إنكي] إله المياه ذو الحِكْمة البالِغة ، وعنهما كان نَسْلانِ : نَسْلُ إيغيغي الّذينَ عَمروا السَّمَوات ، وَنسْلُ أنوناكي الذين عَمروا الأَرْض . وكانت بَيْنَ ذَراري إيغيغي وأنوناكي مُشاحنات وَمنازعات ضجرَ منها الماءُ العَذْبُ « أبسو » الذي لم يَعُدْ يَذوقُ للرَّاحة طَعْمًا وَصارحَ بشَكْواه الماءَ الأُجاجَ « تعامت » سائِلًا إياها أَنْ تَقْضي في هٰذا الأمر بما يَكْفُل الراحة لَهُما مُتسائِلًا عن كيفيَّة القَضاءِ على مَنْ خَلَقا . ويفطن إنكي [إيا] ذو الحِكْمة البالغة إلى ما يَدورُ بِخَلَدِ أبسو ويستطيع بما أُوتي من سِحْرٍ أَنْ يَأْسرَ أبسو وممو . وتروح قُوى الكَوْن الهُيوليَّة تُؤَنب تعامت لأنها لم تُحرِّكْ ساكِنًا عِنْدَما قَضوا على زَوْجها أبسو ، وعندها تَثورُ تعامت وَتعزمُ على الانتقام فَتَلِدُ حيَّاتٍ ضَخْمةً لا تَعْرِفُ للرَّحْمة مَعْنًى ، وَثعابينَ مفترسة وَوحوشًا كاسِرةً وَكِلابًا مُفترسة ، وَرِجالًا قد صُوِّرت على هَيْئة عَقارب وَأَسْماكٍ وَحْشيَّة ، وَكِباشًا ناطِحة وأعاصيرَ هائِجة ، وَجُعِلَتْ هذه الجُيوشُ الجَرَّارةُ تحتَ إِمْرةِ كنغو زَوْجها الثَّاني الّذي أقامتهُ كَبيرًا للآلِهة وقلَّدته شارةَ القَدَر . وعَلِمَ إيا بما اعْتزمته تعامت فأَسْرع يُخْبِرُ أباه أنشار بما

في عَرْض الصُّور المُخْتلفة للحياة العَربيَّة . وقد كان أَدَبُ الكُدْية [التَّسوُّل] شَكْلًا سائِدًا في عَصْرِ البَديعِ وَالحَريري لا في مَجال النَّثر وَحْده بل في مَجال الشِّعر أَيْضًا ، فكان العصر يَغصُّ بالسَّائلينَ ممَّن كانت لهم حِيَلٌ وأَباطيلُ وَخُدَعٌ وأضاليلُ ، جَعلَت مَوْضوعهم يَشْغل الأُدباءَ فَيُنْشِئونَ حَوْلَه القَصائـد وَالمَقامات .

وَقَدْ بَقيتْ لَنا من المَقامات عَشْرُ مَخْطوطاتٍ مُزَوَّقة بالتَّصاوير مُوزَّعة على دُور الكُتُبِ العالميَّة وَالمَتاحِف ، أَعْظَمها شَأْنًا إِحْدَى النُّسَخ الثَّلاث المَحْفوظة بدار الكُتُب القوميَّة بباريس ، الَّتي نَسَخَها وَصوَّرها الفنَّان العَربيُّ يحيى الواسطي Yahya * Al-Wasiti

وَنَسْتطيعُ أن نتبيَّن في مُنَمْنَمات هذه المَخْطوطات نَماذجَ مُخْتلفةً من أَحاسيسِ المُصَوِّرين وَخَيالاتِهم وَمَناهِجهم إلى جانب تَمْثيلها لِمُشارَكة الفَنِّ لِلأَدبِ في تَصْويرِ الواقع والتَّأثر به ، فقد عَبَّر المصوِّر من خِلالِ هذه المُنَمْنَمات — على غِرارِ الأَديب — عن إحساسه بما في العالم العَربيِّ عامَّة والبيئة العراقيَّة خاصَّة ، وقد ضمَّن المُنَمْنَمات صُوَرًا لمصر ومرو وبرقعيد ، كما صَوَّر الوُلاة وجلسات الحُكْم وحفَلات العُـرْس وَالأَسْواق ، وَأَحْوال النَّاسِ وَخصوماتِهم وَنَزواتِهم والمتكسِّبين بالآداب ، وما إلى ذلك مما كانت تَزْخَرُ به البيئةُ العربيَّة وَما أَضْفى عليها الخَيالُ مِنْ جَمالٍ ، كما صَوَّر أَبا زيد كما تَمثَّله الحَريريُّ شَيْخًا خَفيفَ الظِّلِّ حاضِرَ البَديهة ماهِرًا لَبِقًا وَصاحب حِيلٍ بارِعةٍ تَخْتَلِطُ بِالكَذِبِ والتَّلْفيق أَحْيانًا .

أُنموذجٌ مُجَسَّمٌ مُصَغَّر **maquette**

(It.: bozzetto) (arts)

وَيكونُ عادةً من الصَّلْصالِ أو الجصِّ أو الشَّمْع أو الطِّين المَحْروقِ أو الخَشَبِ أو الفلِّين أو البلاسْتيك أو الكَرْتونِ يُشَيِّدُهُ المَثَّالُ أو المُهَنْدِسُ كَعُجالةٍ تَجْريبيَّةٍ لِعَمَلٍ نَحْتيٍّ أَوْ مِعْماريٍّ أَكْبَرَ حَجْمًا .

مارس **March**

mars (cul.)

اسم شهر مُشْتقٌّ من اسْمِ إِلٰه الحَرْب الرُّومانيِّ مارس Mars *

المَلامِح الَّتي عُرِفت بها حينَ أُخْرِجها من نِطاق الحادِثِ المَحْدود إلى شَكْل القصَّة المُتَتابِعـة الأَحْـداث النَّـابِضة بحِـوار الشَّخصيَّات ، والتي تُرسِّب في ذِهْنِ قارِئها أو المُسْتمع إليها عِبْرة تَنْبُع من تماسك حَلَقاتها ، لا من الحِكَمِ والأَفعال المنبثَّة بَيْنَ ثناياها . وجاء بعد بديع الزمان من قلَّده غير أنهم لم يَرْقَوا إلى مستواه لاهتمامهم البالغ بإحياء الغريب من مُفْرَدات اللُّغة العربيَّة ، ومن ثَمَّ صار هذا الفنُّ في طريق التَّدَهْور دون أن يرق إلى قمَّته في مُوازاة بديع الزمان سِوَى الحريريِّ الّذي لَمْ يُنافِسهُ في مَكانَته فَحَسْبُ ، بل اجْتذب حَوْلَه وحول مَقاماتِهِ عَدَدًا أَكْبَرَ .

وقد تعلَّم الحَريريُّ على أَيْدي عُلماء البَصْرة حتَّى صارَ من أَلْمع عُلماءِ اللُّغة العَربيَّة فَغَلَبَت صِناعة اللَّفظ وَجَزْله على إبداعه النَّثريِّ والشِّعريِّ ، وجَرَت بلاغتُه في صِياغةِ مَقاماتِهِ مَجْرَى الأَمْثال ، وظهرت كذلك في هوايتِهِ الشِّعر الَّذي بثَّه بَيْنَ ثَنايا مَقاماته مُحدِّثًا في سِحْرٍ حقيقيٍّ عن مُجْتمع بَلْدَته . وقد أَنْشأَ الحَريري خَمْسينَ مَقامةً تَحْتوي على جِدِّ القَوْل وهَزْله وَمُلَحِ الأَدَب وَنوادِره واللَّطائِف الأَدبيَّة والأَحاجي النَّحْويَّة والفَتاوى اللُّغويَّة والرَّسائل المُبْتَكرة والخُطَب المحيِّرة والمَواعِظ المُبْكية والأَضاحيكِ المُلْهية ، ممَّا أَمْلاه جميعَهُ على لِسانِ أبي زيد السُّروجي وأسند رِوايَتهُ إلى الحارِث بن همام البَصْريِّ .

على أن مَقامات الحَريريِّ الَّتي وجدَ فيها الأدباءُ والمُشتغلونَ بعُلوم اللّغة مَعينًا للرُّقي لا ينضب قد التفَّ حوْلها المُصوِّرونَ يَستلهمون مَوْضوعاتها — رغم جَفافِها وتكْرار أَحْداثها — مادَّةً لِلَوْحاتهم وَمُنَمْنَماتهم الدَّقيقة التي تُشَكِّل اليَوم جُزْءًا من تُراث التَّصْوير الإِسلاميِّ الفَريد . وإِذ كان انْتِقاء الأَلْفاظ اللُّغوية والبَحْث وَراءَ الغَريب منها هو الهَدَف المَنْشود من وَراءِ إنْشاء المَقاماتِ ، فكَمْ كانت شاقَّةً مُهِمَّةُ مُصَوِّر المَقامات ، إذْ كان عَلَيْه أن يلْتَقِطَ تَفاصيلَ المَوْضوع من خِلالِ الأَلفاظ الحُوشية الغَريبة والتَّعْقيـدات الأُسْلوبيَّة ، وأن يَنْفُذَ إلى الأَعْماق وَالخفايا لِيُبْرزها في لَوْحاته .

على أَنَّ المَقاماتِ في نَهْجها كانت أَقْدرَ الأَشْكال على تَصْويرِ البيئة العربية وَهو ما جعل كاتِبًا كَبيرًا كالحريري يَنْتَهجه وإن تميَّز بجُرْأة

أُولَى مُعْجزات المَسيح . (يوحنا ٢ : ٣).
لا ضَريبَ لِلَوْحة الفنّان باولو ڤيرونيزي الّتي تُصوِّر هذا المَشْهَد والمَحْفوظة بِمُتْحَف اللُّوڤْر . (صورة ٣٩٧)

The Marriage of the Virgin (arts) see: **Sposalizio**

Mars (myth.) see: **Ares**

Marsyas **مارسْياس**
Marsyas (myth.)

هو في الأساطير الإغريقية السّاتير الأحْمَق الّذي الْتقط المِزْمار المِزْدَوج بعد أن ألْقت به الرَّبَّة أثينا Athena * من حالق وَأجاد العَزْف عَلَيْه بِرَغْم تَحْذيرها لَهُ ، فَذَهَب به الحُمْق إلى أن تحدَّى أبولو Apollo * لِيباريَهُ ، فَقَبِلَ أبولو شَريطةَ أن يفعل به ما يتراءى له إذا فاز عليه . ولو أن مارسياس ساير المَنْطِق الطَّبيعيَّ للأُمور لَصَدَع بأمر الآلِهة أو لاكتفى بِقَليلٍ من اللَّهْوِ بالمِزْمار دونَ التَّمادي في تَحدّي أبولّلو ، فلم يكن مِنَ المَعْقولِ أن يترك إلهٌ جَبَّارٌ كأبولو ساتيرًا تافِهًا يَنْتَصِرُ عليه ويصدر حكمه عليه أيًّا كان ذلك الحُكْم . وقد دَفعَ مارسياس ثَمَنَ حُمْقِه غاليًا فقد سُلِخَ حَيًّا ، ولم يُغْنِه عن ذلك نَهْرٌ صَغيرٌ أُطْلِقَ عليه اسمه جَرى بقَطرات دَمِهِ وَبِدُموعِ نَفرٍ من السّاتير وَجُمْلة من أنْصاف الآلِهة التّافهينَ .
(صورة ٣٨٩)

Martialis, Marcus Valerius **مارتياليوس**
Martial (cul.) (٤٠ – ١٠٣ م)

شاعِرٌ رُومانيٌ من أصْلٍ إسپانيٍّ رَفضَ أن يَحترفَ المُحاماةَ لِيَضْمنَ مَوْرد عَيْشٍ ثابتٍ وَكريمٍ وآثر الشِّعْر وسيلة لتَمْجيدِ الرَّذائل الَّتي انغمسَ فيها ، ولم يَعْبأ بما يعرضُ له من فاقةٍ وَمَهانةٍ أمام السّادة المُوسرينَ الّذين يُطْربهم بقصائدِهِ القَصيرةِ الزّاخرة بالنِّكات التي تفوق النَّوْع الشّائع في عَصْرِه بِبَراعة إيجازها وَحِدَّة مَذاقها . وقد مَضى يوشّي قَصائده بأقْذَع الهجاء وأفْحَش الألْفاظ حَتَّى ليكاد المَرْءُ أن يَظفرَ بموسوعةٍ شاملةٍ للبذاءةِ اللَّفظيَّة بمطالعة النِّكات التي تضمُّها قصائده ، وإن كانت البذاءة هي سِمةَ عَصْرِه . ولم يُعْنَ مارتياليوس كغيره بالأساطير الَّتي تَنبضُ بها وتَفيضُ آدابُ عَصْرِه ، بل عُني بعامَّة النّاس

صُورٍ للآلِهة تَظْهَرُ في أوْقاتٍ مَعْلومةٍ لتكونَ مَواقيت للنّاس تنظِّم أمورَهم ، وجَعَلَ للشَّمْسِ بابَيْنِ لظُهورها ومَغيبها ، وجعلَ القَمَر ساطِعًا ، وجعل للجَنَّة أمَدًا ، وأجْرى الأجْرامَ السَّماويَّة في مَداراتٍ لا تَعْدوها .
وحينَ استوت الأرْضُ أخذَ مَرْدوك يتدبَّر في خَلقِ الإنسانِ الَّذي عَلَيْه أن يَكْدَح لِتَرْتاح الآلِهة ، ويثور حِقْدُ الآلهة على كنغو فَيُدينونه ويُوثِقونه ويَفْصِدونَ شرايينَهُ ، ومن دَمِهِ يَخْلِقون البَشر . عندها يوجب إيا [إنكي] الكَدْح على الإنسان . ويجعل مَرْدوك الآلهةَ قِسْمةً بَيْنَ السَّماء والأرض ، للسَّماء ثلاثُمِئة يَحْرُسُونَها ، وللأرْض ثلاثُمِئة يَرْعونها .
وتَشكرُ الآلِهة لِمَرْدوك صُنْعه وَيشيِّدون هَيْكلًا يتْلُون فيه أسماءَهُ الخَمْسينَ الَّتي يَرْمزُ كلٌّ منها لصفة أو وَظيفةٍ من وَظائفهِ تتشكَّلُ منها جَميعًا ماهيته ، وهي انْتصار التَّنظيمِ على الفَوْضى وتأسيس الكَوْن المُتَّسِقِ الّذي يَعْكِسُ الدَّوْلة الكَوْنيَّة لأبناء العراق القُدامى .
ولقد كُتِبَتْ هذه الأسطورةُ البابليَّة مرَّة أُخرى في العَهْدِ الأشوريِّ مع تَحْويرات هَيِّنة فاستُبْدِلَ أشور بمردوك ، ثمَّ إنَّ التَّشابه بَيْنَ سِلاحِ مردوك البابليِّ وسلاح إنليل السُّومريِّ ليُؤكِّد قِدَمَ هذه الأسطورة ، وأنَّ صِياغَتَها كانت تتجدَّد بما يوائِمُ الزَّمنَ الَّذي تُعادُ فيه كِتابَتُها .

marimba see: **percussion**

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (drama)
see: **comédie larmoyante**

marquetry **التَّطعيم ، التَّلْبيس**
marqueterie f. (arts)

هوَ تَغْشية سَطْحِ الخَشَبِ بِمُلَوَّنات خَشَبِيَّةٍ أو صَدَفِيَّة أو عاجيَّة تَكونُ في مُسْتوى السَّطْحِ ، وَأكْثر ما يُسْتَخْدَمُ في الأثاث .

The Marriage Feast of Cana *Les Noces de Cana* (rel.) **عُرْسُ قانا الجَليل**

حينَ دُعِيَ المَسيحُ إلى عُرْسٍ بِبَلْدة قانا الجليل راحَ في صُحْبة أُمِّهِ وَتَلاميذِهِ . وكانتِ الدِّنان قد فَرِغَتْ من الخَمْر ، فَأمَرَ بِمَلْءِ الدِّنان ماءً ثُمَّ قالَ للمَدْعُوينَ « اسْتَقوا الآنَ » فإذا بِمائِها قد اسْتَحال خَمْرًا ، وكانت هذه

انتهى إليه من حِقْد تعامتْ وما تريده من القَضاء عليهم جَميعًا . ولا يكاد أنشار يَسْمَعُ هذا حتَّى يَبْلُغ الغَيْظ منه مَبْلَغه ويهمَّ بأن يرسل آنو لمُنازلة تعامت ، غير أن آنو لم يَجِدْ في نَفسِهِ الشَّجاعةَ لذلك . وحينَ يرى إيا ما كانَ من آنو وإحْجامِهِ وَقُعودِهِ عن تَنْفيذِ إرادةِ أبيهِ أنشار ، يقصد مَرْدوك Marduk الَّذي تَصِفُه الأسْطورة بأنَّه الابن ذو القَلْب الرَّحْب ، ويسأله أن يستعدَّ عن أَمْرِ الآلِهةِ مُجْتَمِعينَ وأن يكون هو صاحِبَ السُّلْطة العُلْيا . وقبل أنشار ما اشترطه مَرْدوك على إبنه إيا وَبَعثَ رَسولَهُ إلى كُلٍّ مِنْ لخمو ولخامو ثم إلى إيغيغي وكلهم من ساكني السَّموات العُلْيا . واجتمع الآلِهة وأقَرُّوا مُجْتَمِعين مَنْحَ مَرْدوك مَرْتَبة فَوْقَ مَرْتَبة آبائه ؛ يُعِزُّ من يَشاء ويُذِلُّ من يَشاء ، وَأعْطوه « المايو » وهو السِّلاحُ السِّحْريُّ الَّذي لا قوَّة لِسِلاحٍ تُضارعه والَّذي يسْحَقُ به الأعداء سَحْقًا ، ثمَّ سألوه أن يمضي فيقتل تعامت ولتعفَّ الرِّياح على آثارها فلا يُعْرَفَ لها مَثْوى بَعْدُ . فحمل مردوك قَوْسه في يمينه وجَعْبة سِهامه على عاتقه والحِبالة [الشَّبَكة] الَّتي سوف يَقْتَنِص بها تعامت على ظَهْرِه ، وانطلق يتقدَّمه البرق وتكتنفه الرِّياح وبَيْنَ يَدَيْهِ الأعاصير يَمْتطي مَتْنَ عاصِفةٍ هَوْجاء جَعَلَ منها عَرَبته الحَرْبيَّة . ويلتقي الغريمان تعامت وَمَرْدوك ، ومن حَوْل مردوك الآلهة . نَشَرَ مَرْدوك حِبالَتَهُ فإذا هي قد التفَّت خُيوطها بتعامت وإذا الرِّياح الَّتي تكتنفه تَهبُّ عليها فَتَطْويها بَيْنَ جَوانحها وتَمْلأُ عليها جَوْفَها فَتحولُ بَيْنَها وَبَيْنَ أن تُغْلِقَ فَمَها وتزحم عليها صَدْرَها فلا يَمْلِكُ قلبها أنْ ينبض ، وَيُسدِّدُ سَهْمًا يُصمي أَحْشاءَها وينفذ في أمْعائها ويمزِّقُ قَلْبها ، وإذا هي بَعْد هذا جُثَّة هامِدة لاحَراكَ بها ، وإذا هو قد داسَ بِقَدَمَيْه جُثَّتها وَوقفَ فَوْقَها شامِخَ الرَّأْس .
وتولَّى الذُّعْر أتْباع تعامت فولَّوا هاربينَ غَيْرَ أنَّهم لم يُفْلِتوا من قَبْضة مَرْدوك وإذا هو يَسوقُهم جَميعًا أسْرى ويلقي بهم وبكنغو في الجَحيمِ مُصَفَّدين في الأغْلالِ ويهشِّمُ جُمْجمة تعامت ويمثِّل بجَسَدِها ويَقطعهُ نِصْفَين جاعِلًا من أحَدهما قبَّة للسَّماء حَيْثُ أقامَ دارَهُ ومن الآخر ظَهْرًا لليابسة ، وَجعلَ في السَّماء بروجًا للنُّجوم الَّتي لم تَكُنْ غَيْر

وبحياتهم الخاصَّة دون أن يكترث إلَّا قليلًا بعِلْية القَوْم . وكان دائبَ الاهتمام بالصَّعاليك والطَّبقة الدُّنيا ، يخالِطُهُمْ في الحماماتِ والطُّرُقات والمَلاعِبِ ، ويَتْبَعهم في دُور التَّمْثيل وَمَجالات العمل والأسْواقِ . ولم يكن يشغله من النِّساء إلَّا من تَغْمُره بالمال ، أمَّا غرامهُ الحَقيقيُّ فكان قاصرًا على الغِلْمان . ولم تكن تلك رَذيلتَهُ الوَحيدة ، فَلَيْسَ في شِعْرِهِ بَيْتٌ واحِدٌ يَشي بالنُّبْل أو المُروءةِ ، بل هو يقطر بالحِقْدِ المريرِ والتجريحِ اللَّاذع لِكُلِّ امْرأةٍ لا تَرْضخ لِمَطالبِهِ ، إذ يكونُ نَصيبُها منه أبياتًا تَنْضحُ بأحَطِّ ما نطقت به البشريَّة من عِباراتٍ .

Martini, Simone **مارتيني ، سيموني**

(arts) (١٢٨٣-١٣٤٤)

فنان إيطالي من سيينا يُعد أقربَ الفنانين الإيطاليِّين قبلَ عصر النَّهضة إلى القلب . ولو كان هُيِّئ لهذا الفنَّان الرَّقيق أستاذ أقل جبروتًا وتَسَلُّطًا من أستاذِهِ الفنَّان دوتْشيو ده بوننسنيا Duccio * لانْطلقت قدراته على التَّعبير الفنِّيِّ إلى ذروة التَّألُّق . ومع ذلك فقد كان يمتلك حِسَّ الفنَّان جوتو بالقيم اللَّمسيَّة وبالدّلالاتِ المادِّيَّة والجوهريَّة وإن اختَلَفَت المُثل الَّتي يعتَنِقُها والرِّسالة الَّتي ينقلها . وإذ وجد سيموني نفسَهُ مكبَّلًا بأساليبَ لا يستطيعُ الفكاك منها ، عاجزًا عن الخروجِ عن القواعد الَّتي اسْتَنَّها أستاذُهُ دوتْشيو فلم يستطع التَّعبير عن مزاجه الخاص إلَّا من خلال التَّعديلات الطَّفيفة الَّتي كان يُدخلها عليها ، فلقد وقف أسلوب دوتْشيو حجر عثرة أمام سيموني ولا سيَّما في الموضوعات الَّتي كان الاثنان يتنافسان فيها . ومهما بذل المرء من جهد فلن يتسنَّى له اكتشاف عبقريَّة سيموني الذَّاتية حين يَتَوَخَّاها في الموضوعات المُسْتَقاة من الإنجيل والمتميِّزة بشدة الانفعال ووضوح الحركة ، وهي الموضوعات الَّتي برز فيها دوتْشيو وبلغ بالتَّعبير عنها أقصى الحدود . ولذا فلا بُدَّ لاكْتِشاف عبقريَّة سيموني من تخطِّي أسوار التَّعبير الفنِّيِّ إلى مجالات « التَّصوير الإيضاحي » الرَّحْبَة ؛ ففي تصاويره لآلام المسيح تَفَوَّقَ التِّلميذ على أستاذِهِ من حيث القِيَم اللَّمسية ومن حيث تمثيل الحركة ومن حيث الجاذبية الَّتي تشدّ الأنظارَ ، وإن لَمْ يبلغ ما بلغه دوتْشيو في تعبيره عن الحركة ، فلقد ضحَّى سيموني بالوقار والجدِّية المنشودين لنقل الدَّلالة الحقيقيَّة لعذاب المسيح في سبيل إيضاح انفعالات غاية في السَّطْحيَّة ، ولا غرو فقد أخضع كُلَّ شيء لإحساسه الجارف بالفخامة والرَّشاقة والجمال . ولكي ينقل هذا الإحساس كان لاشكَّ يملك وفرة غزيرة من القُدرات تأتي في مقدمتها أستاذيته في اختيار الألوان التي لايباريه فيها إلا قلة معدودة من الفنَّانين ، كما تميَّز بإحساس واضح لافِتٍ للنَّظر بجمال الخطوط بلغ أسْمَى مراتِب الكمالِ ، تبثُّنا بهجتها الأناقة الرَّهيفة والحركات النَّاعمة والألوان الرَّفَّافة .

(الصورتان ٣٨٦ ، ٦٨٣)

The Marvels of Creation

Les Merveilles de la Création (arts)

عَجائبُ المَخْلوقاتِ وَغَرائِبُ المَوْجوداتِ

يُعَدُّ كِتابُ عَجائِبِ المَخْلوقاتِ للقَزْوينيِّ Qazwini (١٢٠٣ — ١٢٨٣ م) من أكْثَرِ الأعْمال النَّثريَّة المُصَوَّرة شُيوعًا ، وهو بَحْثٌ في شُئونِ الكَوْن والمَخْلوقات لاقى انْتشارًا واسِعًا في العالم الإسلاميِّ ، وَتُرْجِمَ من اللُّغةِ العَرَبيَّة إلى لُغات عَديدةٍ مِثْل الفارسيَّة والتُّركيَّة وَالأورْدو . ويَضُمُّ الكتابُ مُوجزًا للعُلوم الطَّبيعيَّة كما عُرِفَتْ لَدى المُسْلِمينَ في القَرْن ١٣ . وتَخْتلط في هذهِ العُلوم كُلُّ أقاصيصِ العَجائب الَّتي كانت تثيرُ خيالَ العُصور الوُسْطى في الشَّرْق والغرب على السَّواء ببعض المَعْلومات العِلْميَّة المُسَجَّلة في قَصْدٍ وحِكْمةٍ ، كما يَحْتوي على أَوْصاف وُحوشٍ مُخيفةٍ غَريبةٍ لا نَدْري اليوم عنها شَيْئًا على الإطْلاق ، مثلما تحدَّث عن الأَجْرام السَّماويَّة والملائكة وعن المعادِن والنَّباتاتِ والإنسانِ . ويَبْدو أن بَعْضَ مُصَوِّري فارس وَبَعْض مَناطِق أُخرى من الشَّرْق الإسْلاميِّ قد أخذوا عن بَعْضِ أعمال المُصَوِّرين المسيحيِّينَ . وثمَّة مَخْطوطةٌ مُصَوَّرةٌ مُبكرةٌ من هذا الكتاب نُسِخَتْ عام ١٢٨٠ قَبْلَ وَفاة المُؤلِّف بِثَلاثِ سَنَواتٍ في مَدينة واسط بالعراق والَّتي كان يَعْمَل بها قاضيًا ، مَحْفوظة بالمَكْتبة القوميَّة بميونخ . (صورة ٤٤٧)

Mary Magdalene **مَرْيَم المَجْدَليَّة**

Marie-Madeleine (rel. & arts)

هي الصُّورةُ الرَّامِزةُ إلى التَّوْبة في الفَنِّ المَسيحيِّ مُنْذُ العُصور الوُسْطى فَصاعِدًا ، ولا سيَّما أثناءَ حَركة مُناهَضة الإصْلاح الدِّينيِّ . وكان الغَرَضُ من تَصْويرِها مناهضة حَركةِ الإصلاحِ الدِّينيِّ العَقْلانيَّة التي كانت تنْكِرُ أسْرارَ الكَنيسةِ الأولى ومن بَيْنها التَّوْبة . والصفةُ المُمَيِّزةُ الدَّائمة لمَرْيم المَجْدَليَّة هي قارورةُ الطِّيب التي دَهَنت بِطيبِها قَدَمي المَسيحِ بَعْدَ أن بلَّلتهما بِدُموعِ التَّوْبة وجفَّفَت تلك الدُّموعَ بشَعْرِ رَأْسِها ثُمَّ قَبَّلت قَدَمَيْه . ولذا تَبْدو مَرْيم المَجْدَليَّة في صُورِها إمَّا مُمْسِكةً بتلك القارورةِ وإمَّا واضعةً إياها قَريبة من قَدَمَيْها ، كما يبدو شَعْرُها الطَّويل عادةً مُرْسَلًا مُتَدَفِّقًا حتَّى ليكادَ في بَعْضِ الأَحْيان يُغَطِّي جَسَدَها كُلَّهُ .

Masaccio, Tommaso **مازاتشيو ، تومازو**

(arts) (١٤٠١-١٤٢٨)

فنَّانٌ طَليعيٌّ في مُسْتَهَلِّ عَصْرِ النَّهضةِ ، لَقِنَ عن صَديقِه الفنَّانِ وَالمِعْماريِّ برونليسكي Brunelleschi * قَواعِدَ المَنْظورِ وَعَنِ المَثَّال دوناتللو Donatello * الواقِعيَّة ، وهكذا وَجَدَ مازاتشيو تِلميذُ المِعْماريِّ وَالمَثَّال في المَنْظورِ وَالكُتَلِ وَالأَجْرامِ مايَلْزَمُه من العَناصِرِ الجَوْهريَّة للتَّكْوينِ الفَنِّيِّ ، فأَضْفى على أشْكالِ شخوصِهِ تَجْسيمًا طبيعيًّا مُناسِبًا لم يَظْهَرْ في أعْمالِ مَن سَبَقَهُ من المُصَوِّرينَ . فليس ثَمَّةَ ما هو أشَدُّ واقِعيَّةً أو أشَدُّ دلالةً من أعْمال مازاتشيو المُصَوَّرة ، ولن يَقَعَ نَظَرُ المُشاهِدِ عليها إلَّا يُحِسُّ ما يَستثيرُ أقْوى حواسِّه اللَّمْسيَّة . ففي صَفِّ واحِدٍ مع برونليسكي ودوناتللو تَرْتَفِعُ قامةُ مازاتشيو بَيْنَ هذا الثَّالوثِ المُبْدِعِ . ومن أشْهرِ أعْمالِهِ « طَرْدُ آدم وَحواء من الجَنَّة » وَلَوْحة « دَفْعُ الجِزْية » وَكِلاهُما بِكَنيسةِ سانتا ماريا دِلْ كارميني بفلورنسا . (صورة ٣٨٥)

mashhad (commemorative shrine) **المَشْهَد**

machhad (sanctuaire m. commémoratif)

(arch.)

اسْتَحْدث الفاطميُّون في مِصْرَ نَوْعًا جديدًا من المباني الدِّينيَّة هو المَشاهِد التي تُقامُ فَوْقَ أضْرحة المَوْتى من سُلالةِ الإمامِ عليِّ بن أبي طالب المَدْفونينَ في مِصْرَ . ويتجلَّى فيما يحسُّه عامَّة النَّاس حتَّى الآن من شُعورٍ بالإجْلالِ نَحْوَ هذه المشاهد أن الفاطميِّين قد نجحوا

John ١٦٣٤ للشاعر جون ملتون Comus Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) الّذي اعْتمد فيها أكثر ما اعتمد على الشِّعْر لا على المَناظِرِ والعُروضِ الخلّابة . وكان ثَمَّة مؤلّفون في عَهْدِ الملكة إليزابيث اقْتبسوا بَعْضَ العَناصِرِ من تَمْثيليّات الأقْنِعة فأدْخلوها على المَسْرَحيّات الشَّعْبيَّة ، وهو ما نَراهُ في مسرحيَّة «العاصِفة» The Tempest لشكسبير ، غير أنه مع انْدِلاع الحَرْب الأهليَّة وإغلاق المَسارح عام ١٦٤٢ اخْتَفى هذا اللَّوْن من التَّرفيه .

masquerade **مِهْرَجانٌ تَنَكُّرِيٌّ**

mascarade f. (drama)

١ . مِهْرَجان يُراقِصُ الرِّجال فيه السيِّدات بينما يترنَّمونَ بمقطوعات شِعْريَّة يتغزَّلونَ فيها بمن يُشارِكُونَهُم الرَّقْص ، وتبدو هذه المَجْموعة راقِصينَ وَراقِصات بِوُجوهٍ مُقَنَّعة .

٢ . مِهْرَجانٌ يَجْمَعُ بَيْنَ مَشاهِد تَضُمُّ مُمثِّلين متنكِّرينَ في شُخوصٍ رَمْزيَّة أو مُمَثِّلين لآلهة أسْطوريَّة ، يُنْشدونَ المَدائح بَيْنَ أيْدي الحُكّام وَالمُلوك وَالأُمراء . وقد تتمثَّل هذه المِهْرَجانات في عَرَباتٍ مُحَلّاة بِزَخارف شتَّى ، تمرُّ مواكب متلاحقة على نحو ما كان عليه الأمْر في فلورنسا خلال القَرْن الخامس عَشر ، وكانت تُسَمَّى مِهْرجانات النَّصْرِ trionfi .

mass **القُدّاس**

messe f. (mus.)

يَنْتَظم القُدّاس وَفْقَ التَّرتيل الغريغوريِّ Gregorian chant* أجْزاء ثابتة لا يَطْرأ عَلَيْها تَغْيير ordinary ، وَأجْزاء تَتَغَيَّر طِبْقًا لإقامة القُدّاس في أحَد الأعْياد أو المُناسباتِ الدِّينيَّة proper .

أمّا الأجْزاء الثّابتة فَهِيَ : افْتِتاحُ التَّضَرُّع kyrie وتَمْجيد الرَّبّ gloria والإيمان credo والتَّقْديس sanctus sanctus sanctus وَالخِتام الَّذي يُنَوِّه بِوَداعةِ المُصَلّي الوَرِع الشبيهة بوداعة الحَمَل . أمّا أجْزاء القُدّاس الخاصَّة الَّتي تَتَغيَّر طِبْقًا لِلْمُناسبات أو الأعْياد المَوْسميَّة فهي : فاتِحة القُدّاس introïts والتَّمْهيد graduale وتَقْديم القُرْبان offertorium والتَّناول communio حَيْثُ يُشارك جُمْهور المُصَلّين جَوْقة الكُورال في الإنْشاد .

يُؤدُّونَ مَسْرَحيَّة لا تكاد تَنْتهي حَتَّى تَرْتَدّ الشَّخْصيّاتُ المُقَنَّعة إلى مَكانها لتُلْقي أنشودة الوَداع . وإذ كانت التَّمثيليَّة المُقَنَّعة خاصَّة بالتَّرويح عن الطَّبقة الأرستقراطيَّة والوافِدينَ إلى إنْجلترا من كِبارِ الزُّوار ، لهذا لم يُدَّخَرْ وُسْعٌ في الإنْفاق عليها ، وقد بلغت من الأهمِّيَّة الدِّبلوماسيَّة ما جعل السُّفراء الأجانب يَلْجَأون إلى شتَّى الوَسائِل للظَّفر بالدَّعْوة إلى مِثْلِ هذه المُناسَبات . وكانت الآلات المَسْرَحيَّة تُسْتَخْدَمُ للإيهامِ وللخُدعِ المَسْرحيَّة ولتحريك المَناظِرِ كما كان يبدو في حَرَكة الجِبال وتمايل الأشْجار وَسَيْرِ السُّحُب الَّتي يَهبطُ من خلالها الإله من الآلة deus ex* machina ، وكان مُعْظَمُ هذه الآلاتِ من تَصميمِ المُهَنْدس المَسْرحيِّ العَظيمِ إنيغو جونز Inigo Jones (١٥٣٧ — ١٦٥٢) حتَّى باتت التَّمثيليّات الإنجليزيَّة المُقَنَّعة ذات أثرٍ عَميق في الأوبرا الفَرَنسيَّة الرّاقصة التي انْبَثَق عنها الباليه الكلاسيكيُّ . وَتمثيليّات الأقنعة أقلُّ ماتكون صِلة بالعُنْصر الدِّراميّ ، وتَنْتَظِمُ غالبًا شخصيّات أو مَوْضوعات أسْطوريَّة أو رَمْزيَّة تَحْمِلُ بَيْنَ طَياتها الثَّناء والتقريظ للمضيف المَلَكيِّ ، على حينِ يكون الحَدث الدِّراميُّ مُجَرَّد وَسيلةٍ لِعَرْضِ الأحداث وظهور الرّاقصين والرّاقصات بأقْنِعَتِهم . وقد يتخلَّل ظُهورهم « المَسْرَحيَّة المُقَنَّعة المضادة » antimasque ، وهي فاصِلٌ قَصيرٌ مَشْحونٌ بالفُكاهات المُسْتَهْترة والإيماءات السّاخرة والمشوِّهة للمسرحيَّة المُقَنَّعة الرَّئيسيَّة ، وهو ما اسْتَحْدثه بن جونسون Ben Jonson أعظم كُتّاب تَمْثيليّات الأقْنِعة .

وكان المشاركونَ في هذا النَّوْع من التَّمثيليّات من السّادة الوُجهاء أو من الأُسْرة المالِكة . وأقدم نَموذج لتمثيليَّة الأقنعة هو تمثيليَّة « بروتيوس والجُلْمود الصَّلْد » Proteus and the adamantine rock التي عُرِضَت بلندن عام ١٥٩٤ وَكيلَ فيها الثَّناء للملكة إليزابيث .

ومن أشْهَر مؤلّفي النُّصوص الموسيقيَّة لهذه التَّمثيليّات توماس كامبيون Thomas Campion (١٥٦٧ — ١٦٢٠) وهنري بورسيل Henry Purcell (١٦٥٨ — ١٦٩٥) وهنري لوز Henry Lowes (١٥٩٦ — ١٦٦٢) الّذي ألّف موسيقى تمثيلية الأقنعة المُسمّاة « كوموس »

إلى حَدٍّ ما في كَسْبِ وُدِّ الشَّعْب المصريِّ الَّذي لم يَتَشيَّع قَطُّ . ومن أمْثِلة هذه المَشاهِد الَّتي لا يزالُ النّاس يَترَدَّدونَ عَلَيْها في تَوْقيرٍ بالِغٍ مَشْهَد السيِّدة رُقيَّة وَمَشْهَدا سيِّدنا الحُسَيْن والسيِّدة زَيْنَب ، فما تكادُ تَطأُ أقْدام زائري القاهرة القادِمينَ من الرِّيف والأقاليم أرْضَ المدينةِ حَتَّى يُهْرَعُوا لأداءِ واجب الزِّيارة لها . وفي تَصْميمِ هذه المَشاهد ثَمَّة استخدامٌ جديدٌ للقُبَّة التي كانت تُبْنَى حَتَّى عَصْر الفاطميِّينَ لكي تَعْلو مَحاريبَ الصَّلاة في الجَوامعِ فإذا بها تُبْنَى فَوْقَ المَشاهد والأضْرِحة . ومُنْذُ العَصْرِ الفاطميِّ حتَّى الفَتْحِ العُثْمانيِّ لِمِصْرَ أصبحت القُبَّة هي المَظْهَر الخارجيَّ لكلِّ ما يُشَيَّدُ من مَشاهدَ أوْ أضْرِحة .

ولا شكَّ أن تَوطّدَ المَذْهب الشِّيعيِّ في إيران مُنْذُ أن حكمها الصَّفويُّون كانَ له أثَرٌ كبيرٌ في تَشْجيع تَقْليدِ بناء « المَشاهد » الَّتي لم تكن في حاجةٍ إلى التَّسَتُّرِ وراء مُنْشآت أُخْرَى للخِدْمات الإنسانيَّة والمَرافِق العامَّة مِثْلَما كان الحال في مِصْرَ بل كانت تُبْنَى في وُضوحٍ وصَراحةٍ لكي تكون مَوْضِع تَعْظيمِ النّاس وَمُلْتَقى حُجّاجِهم .

mask (drama) see: **persona**

masque **تَمْثيليَّةُ الأقْنِعةِ**

masque m. (drama)

هي لون من ألوان الترويح في البلاط الملكي الإنجليزي ، طالعنا بها النِّصْف الأوَّل من القَرْن السّابع عَشَر . ولم تكن أصيلةً في إنْجلترا بَلْ كانت ممّا وَفَد إليها ، وكُتِبَ لها الازْدهار في أُخْرَيات أيّام الملكة إليزابيث ، وبقيت كذلك مُزْدَهِرةً في عَهْدِ جيمس الأوَّل ، ثُمَّ إذا هي تتطوَّر فتبلغ الذِّرْوة أيام شارل الأوَّل وكان من أكْثرِ النّاس إعْجابًا بها . وهي مَزيجٌ من التِّلاوة الشِّعْريَّة والتَّمثيل الرّاقص تَشْتَرِكُ فيها الشَّخْصيّات المُقَنَّعة وَالمُتَنَكِّرة وتتخلَّلها المَواكب الرَّمزيَّة وَالأغاني والخُطب الأدبيَّة وَمَسْرَحيّات الجانّ féerie* ، هذا إلى ما كانت تتَّسمُ به من بَذْخٍ في الثِّياب والمناظر الخلّابة ، حَيْثُ تتقدَّم الشَّخصيّات المُقَنَّعة بِمُصاحَبة حَمَلة المَشاعل لأداء رَقَصات مَرِحة ، تُقَدِّمُ بَعْدَها تمثيليَّةً غنائيَّةً قصيرةً ثُمَّ تنتحي جانبًا تاركةً مَكانَها لِمُمثِّلين مُحْتَرفينَ

على جانبه يَتّجهُ رَأسُه شَمالًا أو جَنوبًا . وكان أثاثُ المتوفى الجنائزيُّ من لُحوم وخَضْراوات وَشَعير وَأشْربة وأدواتِ الحَرْبِ والزّينة يُودَعُ مَعهُ . ثُمَّ شهدت العمارةُ الجنائزيّةُ تَقدُّمًا مَلْحوظًا في العَهْدِ العَتيق « الثِّني » فكبر حَجْمُ القَبرِ عما كان عليه في عَصْرِ ماقَبْلَ التّاريخ ،

وتحوّلت الحُفرةُ إلى حُجْرةٍ مُستطيلةٍ أُحيطَت بحُجُراتٍ صَغيرةٍ تَضُمُّ الأثاثَ الجنائزيَّ والقربان اللّذَيْن كانا يُوضعانِ في الماضي إلى جوارِ الجُثْمان في الحُجْرةِ الوحيدة الصّغيرة ، ودخل اللّبِنُ في بناء الجُدْرانِ وَأقيمَ سَقْفٌ من العَوارضِ وَالألْواحِ الخَشَبيَّة .

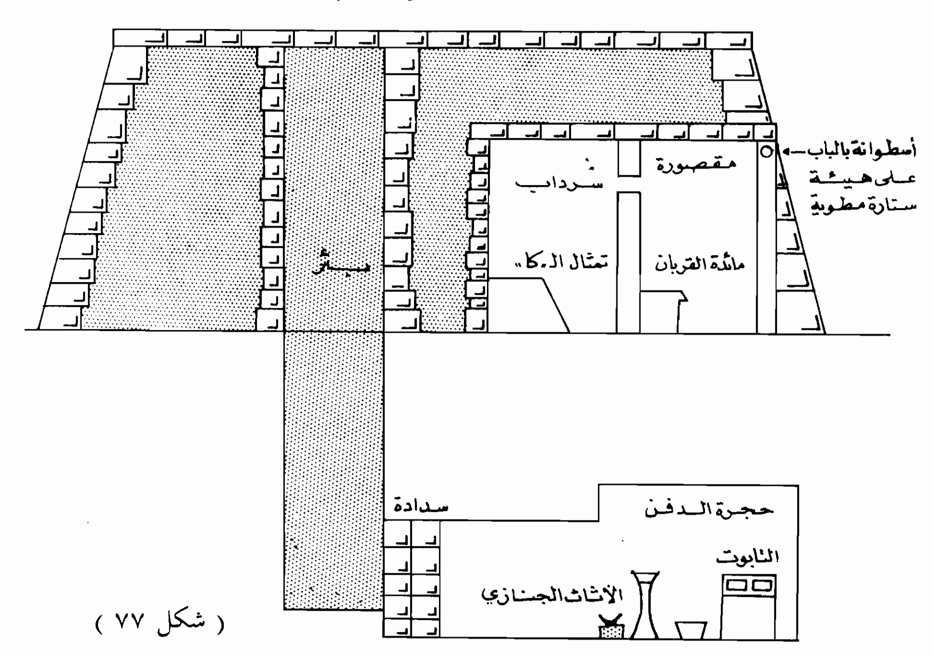
وَتُعَدُّ مَقْبرةُ « حماكا » رئيسِ الوزراء في العَهْدِ العَتيق بِسقارة أكْثرَ مَقابرِ هذا العَصْرِ تَطوُّرًا ، فقد شُيِّدَ جزءٌ منها فَوْقَ سَطْحِ الأرْضِ وَيَضُمُّ اثنتين وَأربعينَ غُرْفةً وُضِعَتْ فيها الأطْعمةُ والأسلحةُ والأدوات التي يحتاج إليها المتوفى في حياتِه الأخرى . وأقيمت جدرانُها على غِرارِ واجهاتِ القُصور الملكيَّة ذاتِ الدَّخلاتِ والخَرَجات ، أيْ تتناوب فيها النُّتوءاتُ البارزةُ مَعَ الأخاديدِ الغائرةِ .

وكانت الطَّفرةُ الحاسمة هي ظُهـورَ « المَصْطبة » في عَهْدِ الأُسْرةِ الثّالثة ، التي تُعَدُّ الخُطوةَ المُباشرةَ في بناءِ الهَرم المُدَرَّج . وقد أطْلَقَ عُمَّالُ الحفائر المِصْريُّونَ كَلِمةَ « مَصْطبة » على هذه القُبور التي يُشْبِهُ شَكْلُها الخارجيُّ تِلْكَ المَصاطبَ الطِّينيَّةَ التي اعتاد أهْلُ الرِّيف بناءَها أمامَ دُورهم للجُلوسِ براعتُهُ في تَصْويرِ الإيماءاتِ المُوشِكةِ على الحُدوثِ أو الانْتِهاء ، وكذا في رَسْمِ الأشْياءِ مُتراكمةً بَعْضها إلى جوارِ البَعْض ، فكانَ ذلك إرْهاصًا بِمُكْتَشَفاتِ القَرْنَيْنِ السّادِسَ عشَرَ وَالسّابعَ عَشَرَ من حَيْثُ بَثُّ الحَركةِ وَالحياةِ النّابضةِ في عَناصرِ الصُّورةِ . وكان مَوْضوعُ « الصرَّاف [أو المُقْرِض] وزوجته في حانوته » (مُتْحَف اللُّوفْر) هو أحَـدَ المَوْضوعاتِ الشّائعة في القَرْنِ الخامِسَ عَشَرَ (انظر Christus, Petrus) ، وكان في الوَقْتِ نَفْسِهِ ذَريعةً لِتَصْويرِ الطَّبيعـة السّاكنـةِ والأدواتِ الجَميلةِ الّتي تَسْتَدْرِجُ الضَّوْءَ فَيُكْسِبُها تَألُّقًا وَسُطوعًا . كذلك اشْتُهِرَ ماسيس بِجَمال وَرِقَّةٍ وَلُطْفِ نَماذجِهِ النِّسائيَّة الّتي تُشْبِهُ إلى حَدٍّ بَعيدٍ نَماذجَ ليوناردو Leonardo * ، كما عُنِيَ بتَصْويرِ المَناظرِ الطَّبيعيَّة في خلفيَّات صُوَرِه . (صورة ٤٤٤)

mastaba **مَصْطَبَة**

mastaba m. (arch.)

لم تكدِ الأُسرةُ الثّالثةُ المِصْريَّة تبدأُ عَهْدَها حَتَّى ظَهَرَ تطوُّرٌ واضحٌ في بناءِ القُبورِ السّابقة ، الّتي كانت في عَهْدِ ما قبل الأُسْرَات حُفرةً بيضاويَّةَ الشَّكْلِ أو مستديرةً لا يزيدُ عُمْقُها عَلى مِتْرين ، وكانت أحيانًا مُسْتطيلةً قد يبلغ طولُها أربعة أمتار وعَرضُها مترين ، فإذا ما دُفنت الجُثَّةُ أُهيلَ الرَّمْلُ عليها أو غُطِّيَتْ بالطِّين ، ثُمَّ أصبحت جُدْران المَقْبرة تُكسى ببناءٍ من اللَّبِن . وكان المُتوفَّى يُدْفَنُ مُقرفصًا



(شكل ٧٧)

Massenet, Jules **ماسينيه ، جول**

(mus.) (١٨٤٢-١٩١٢)

مُوسيقيٌّ فرنسيٌّ ألّف كثرةً من الأوبرات التي تَفيضُ بفنٍّ آسر شاعريٍّ ساحرٍ . ومن أشهر أعماله أوبرا « هيروديادِ » Hérodiade و « مانــــــــون » Manon و « تاييس » Thaïs و « فيرتر » Werther و « دون كيشوت » Don Quichotte .

Massine, Léonide **ماسين ، ليونيد**

(blt.) (١٨٩٦-١٩٧٩)

راقِصٌ وَمُصَمِّمُ رَقَصاتٍ رُوسيٌّ من مَواليدِ مُوسْكو ، عَمِلَ مَعَ دياغيليف Diaghilev* ، ثُمَّ ارْتحلَ إلى الوِلاياتِ المُتَّحدةِ — الّتي تُمَثِّلُ المَعْقِلَ الحقيقيَّ لفَنِّ الباليه الحَديث — حَيْثُ تَجَنَّسَ بالجِنْسيَّةِ الأمْريكيَّة . ومن بَيْنِ أعْظَمِ بالِيهاته « السِّيمفونيَّةُ الخياليَّةُ » لبرليـوز Berlioz* و « سيرينـــاده للوتريَّـــات » لتشايكوفسكي Tchaikovsky* و « القُبَّعةُ الثُّلاثيَّةُ الزَّوايا » Three-cornered hat موسيقى ديفايا De * Falla .

massive **المُصْمَت**

massif, ive adj. (arts)

صِفةٌ لِكُلِّ ما كان من النَّحْتِ عَلى هَيْئة الكُتْلَة .

Massys (Metsys), Quentin (arts) **ماسيس ، كِونْتين**

(١٤٦٦-١٥٣٠)

مُصَوِّرٌ فلمنكيٌّ وُلِدَ بمدينةِ لوفـان Louvain ولكنه استقرَّ بمدينةِ أنفرس . أمْضى حَياتَهُ عازفًا عَنْ تَوَلّي المَناصِبِ المَرْموقة غَيْرَ مَعْنيٍّ إلّا بإرْضاءِ عُمَلائِهِ من الخاصَّةِ وَمِنَ المُؤسَّساتِ المُوسِرَةِ . وكان أسْلوبُهُ عَفْويًّا مُتَحَرِّرًا ، ولم يمض على غِرارِ أسلوب من سبقوه فينحو نحو إظهارِ شُخوصِهِ في وِضْعاتِ الوَرَعِ والخُشوعِ الجامِدة ، بل كان يَنْزِعُ نَحْوَ تَصْويرِ الحَركةِ والحياةِ . وبهذا كان ماسيس حَلْقةَ الوَصْلِ بَيْنَ القَرْنِ الخامِسَ عَشَرَ المُسْتَمْسِكِ بالشَّعائرِ الدِّينيَّةِ وَبَيْنَ القَرْنِ السّادِسَ عَشَرَ المَشغولِ بأمور الدُّنيا مُلْتصِقًا أكثر بِشَواغلِ الإنسانِ وَحَياتِه . وقد اكتشف في جَمالِ « الطَّبيعة السّاكنة » مايُتيحُ له إبْرازَ الفُروقِ بين الأشْياء حينَ يَنْسَكِبُ عليها الضَّوْءُ وَفْقَ نَهْجِ فان إيك Van Eyck* ، وتتجلَّى

عليها . فبدأت الأُسْرةُ الثَّالثةُ بنَحْتِ القَبْرِ في الطَّبقةِ الصَّخريَّة تَحْتَ الأرض ثُمَّ أقامت فَوْقه بناءً مُسْتطيلًا ضَخْمًا من اللَّبن مُمْتدًّا على مِساحةٍ كَبيرةٍ وَمُرْتفِعًا فَوْقَ سَطْحِ الأرض ، وشَيَّدَتْ دَرَجًا يَصْعَدُ من الأرض إلى قمَّتِهِ ، وَدَرَجًا آخرَ ينزلُ من قِمَّتِهِ مُخْترِقًا كُتْلةَ اللَّبن العُلْويَّة ، ثم الطَّبقةَ الصَّخريَّة التي نُحِتَ فيها القَبْرُ تَحْتَ سَطْحِ الأرض . وكانت المَصطبةُ تتكوَّن من حُجْرةٍ جنائزيَّةٍ رئيسيَّةٍ هي حُجرةُ المُتوفَّى ومن عَددٍ آخرَ من غُرف مُتفاوتةِ الاتساع تُكدَّس فيها قطع الأثاث الجنائزي والأشياء التي يحتاجها الميت في حياته الأخرى . وكانت في الجانِب الشَّرقيِّ من الجُدْران المُحيطة حُجْرة كَبيرة مُسْتَطيلة تُسَمَّى المَقْصورة يُحْفَظُ فيها قُرْبان المَيِّت ، وَتُقامُ فيها الطُّقوسِ الدِّينيَّة والحَفَلات الجَنائزيَّة وَفْقَ المَذْهب الأوزيريِّ ، إذْ إلى أُوزيريس كانت حِمايةُ المَوْتى .

master of ceremonies **مُنظِّمُ الحفلاتِ**

maître m. des cérémonies (cul.)

هوَ أَحَدُ الخبراء العارِفينَ بالنُّظُم والطُّقوس الَّتي يَنْبَغي اتِّباعُها في المُناسباتِ العامَّة ، وَيُعْهَدُ إلَيْه بتَحْديدِهـا والإشْراف على تَنْفيذِها .

masterpiece **التُّحْفةُ المُثْلَى ، رائعة**

chef-d'œuvre m. (arts)

عملٌ فنِّيٌّ أو أدبيٌّ يَفوقُ غيرَه من الأعمال الفَنِّيَّة المُناظرة تفوُّقًا شاسعًا وينال إجماع الآراء تميُّزه على غيره .

mastos (arts) see: **Greek drinking cups**

Ma't **ماعت**

Maât (rel., myth. & arts)

كان الدِّينُ للمصريِّ الأوَّل هو كلُّ شيء في حياتهِ ، عنه انْبعاثُه لتعرُّف ما حولَه ، إذ كان هو الذي يحرِّك فيه الخوفَ والرهبةَ ويثير فيه الأملَ والترقُّب ، ويردّه إلى الفرح والحزن . ومن أجله كانت تُقام الأعيادُ والصَّلواتُ والطُّقوسُ ، وفي سبيله كانت تُسخَّر الآدابُ والفنونُ والعلومُ . وهكذا كانت حياةُ الإنسان بظواهرها وخفاياها يَفْرضها الدِّينُ ، ولم يعد المرءُ يُصْدِر في جميع ما يفعل إلّا عن هذا الدِّين . وكانت العاداتُ وما تتَّصِل بها من فضيلة وخلق من مظاهر هذا الدِّين .

ولقد عُثِر على مسرحيَّةٍ مصريَّةٍ بمدينة منف من تأليف جماعةٍ من كهنةِ المعابد ، يعني الناسَ منها تلك الصَّرخةُ التي تُفرِّق بين الحقِّ والباطل والتي تحكي يقظةَ الضميرِ الإنساني . وهذه المسرحيةُ وإنْ لم تكن تحكي حياةَ الشَّعب المصريِّ تفصيلًا فقد حكته جملةً ، وذلك خلالَ ما كالته لمنف من عبارات المديحِ التي تنطق بما كان عليه رجالُ البلاط والأشرافُ والكُهانُ وحكامُ الأقاليم من صفاتٍ خلقيَّة لم تكن في الحقِّ إلا صدًى لما يتَّصف به الشَّعبُ عامَّةً . فلقد كان الشَّعبُ كما يأخذ من هؤلاء جميعًا يُعطي ، فكما تنحدر الصِّفاتُ إليه عن طريق هؤلاء كانت تنتقل إليه مُصْعِدةً إليهم ، حتى ثَبَتَت دعائمُ النظام الخلقيِّ بمرور الزمن ، ورأينا « ماعت » تدلّ عليه كما تعني الحقَّ والعدالة .

ولقد ظلَّ هذا النظامُ مستتبًّا نحوًا من ألف عام حلَّت بعده بالحياة والناس كارثةٌ ، إذ أخذت ماعت في التدهور على إثر الضعف السياسيِّ ، وبدأ الفسادُ الخلقيُّ يدبُّ دبيبَه في المجتمع في عصرٍ يُدعى « عصر الاضْمِحْلال » بعد عصر « بناة الأهرامِ العِظام » ، فإذا الفوضى تعمّ والفضيلةُ تتقوَّض أركانُها ، وبلغ اليأسُ في الإصلاح من النفوس حدًّا تجلّى صداهُ عند الحكماءِ حينذاك فيما رسموه لنا من صورٍ كئيبة حزينة للأحوال السائدة ، غير أنَّ البيئةَ لم تخلُ مع ذلك من نفر من الفلاسفةِ لم يفقدوا الأملَ في « ماعت » والرجوعِ بالبلاد إلى الفضيلة ، فأخذوا يبشّرون ببزوغِ فجرٍ جديد يُظلُّه حاكمٌ عادل .

وقد جرت العادةُ بأن يجعلوا « ماعت » تجسيدًا للحقِّ والعدالةِ كما مرَّ ، وكان « كاهنُ الإلهة ماعت » هو الوزيرَ المختصَّ بالمحاكم في مصرَ القديمة ، وكان هذا الوزيرُ ينطِقُ عن إيحاءٍ من ماعت التي عُرفت كإلهة للحقِّ .

وتعني ماعت معنًى آخرَ وهو كونُها مركزَ القُوَى التي بها نظامُ الكَوْن وإليها ثباتُ عناصِره الأساسيَّة ، مثل مسارِ الأفلاكِ وانتظامِ الفصولِ وتعاقبِ اللَّيلِ والنَّهارِ وشروقِ الشَّمس وغروبِها والوَرَعِ الدينيِّ والتراحُم بين النَّاس واحترامِ السُّنَن الإلهية لتسودَ العدالةُ الاجتماعيَّةُ وما تفرضه الأخلاقُ من حقٍّ .

وعلى هذا تكون ماعتُ في هذه الحالة تعني مَعْنَيَيْن : نظامَ الكون من ناحية وحُسْنَ الخلق ومراعاةَ الضمير من ناحيةٍ أخرَى .

وثمةَ معنًى ثالثٌ لماعت هو الثِّقْل المستخدمُ لوزن مايَنطوي عليه قلبُ الميت من حسنات ، وتبيُّن ما إذا كان « ماعتيًّا » أم « غيرَ ماعتي » ، طيِّبًا أمْ سيِّئًا . ويُقال كما تروي النصوصُ إنَّ ماعت هي ابنةُ الإله رع ، وتلك التميمةُ التي تُمثِّلها هي قربانُ الملوك إلى الآلهة حاملينَ إياها على أكفِّهم ، ولهذا تكون هذه التميمةُ أجلَّ القرابين شأنًا .

وتبدو ماعتُ مُمثَّلةً فيما هو مُصوَّرٌ أو منحوتٌ سيِّدةً رشيقةً جالسةً أو واقفة ، على رأسِها ريشةُ الطاووس رمزًا للحق .

ولقد بدأ مَدْلول هذه الكلمة يَتَّسعُ مُنْذ بِداية عَصْرِ الدَّولة القديمة فلم تَعُدْ تَدُلُّ على ماهوَ نَقيض للباطِلِ فَحَسْبُ ، بل وَسِعَت كلَّ ماهو نَقيض للأَخْلاقِ السَّيِّئة عامَّةً . وبَعْدَ عام ٣١٠٠ ق.م أَصْبَحت كَلِمة ماعت تَدُلُّ على كُلِّ ما تَمَخَّضَت عَنْهُ تَجْربة الإنْسانِ فَغَدَتْ نِظامًا عاشَتْ عَلَيْهِ الأُمَّة المِصْريَّة الَّتي تَدينُ لإله الشَّمس ، وبهذا شَمِلَت مايتَّصل بالحَياتَيْن : حَياة الرَّعية وَحَياة الرَّاعي ، أي الاجتماعيَّة والحُكومية ، وانْطَوَتْ في الإلهة « ماعت » سِياسةُ الحكم أَجْمَع .

وَيقولُ جيمس برِسْتيد James Breasted إنَّ هذا الإيمانَ الَّذي انْتهى إليه المِصْريُّونَ بأن ثَمَّة فِرْدَوْسًا ، وأنَّ المَرْءَ لن يَظْفَرَ بما في هذا الفِرْدَوْس من نعيم إلَّا بما قَدَّم من خَيْرٍ في حَياتِهِ الدُّنْيا ، هو الذي هَيَّأَ لخَلْقِ الوازِعِ الخُلُقيِّ فَتَمَثَّلوه جَميعًا فيما يَفْعلونَ . وكان فِرْعَوْن نَفْسُه ، وَهوَ ذو قُدْسيَّة تَسْمو به عن الحِساب ، يَخْشى عاقِبةَ المُثول بين يدَيْ قاضي السَّماءِ ، وجرَّتهُ خَشْيَته تلك إلى أن يَسْتَجيبَ لِنداء هذا الوازِعِ الخُلُقيِّ وأن يَأْخُذَ نَفْسَه بالْتِزام الطَّيِّبات .

Mater Dolorosa (arts) see: **Our Lady of Sorrows**

'Materia Medica' of Dioscorides (arts) see: **'De Materia Medica' of Dioscorides**

Matisse, Henri ماتيس ، هنري
(arts) (١٨٦٩–١٩٥٤)

مُصَوِّرٌ فَرَنسيٌّ وَأَحَدُ أعْظَم مُمَثِّلي « مدرسة باريس » ، اتَّجه بَعْدَ دراستهِ لِلقانونِ إلى دِراسةِ التَّصْويرِ على يَدِ غوستاف مورو Gustave * Moreau بمَدْرسة الفُنُونِ الجَميلةِ بباريس . واجتذبته المَدْرَسةُ الانطباعيَّةُ حَوالَى عام ١٨٩٧ ، ثُمَّ بدأ مَرْحلةً تَجْريبيَّةً ظَلَّت أعْمالُه فيها تُشابهُ في تَقْنيَّتِها أعْمالَ بونار Bonnard * ، ثُمَّ انْتقلَ إلى اسْتِخدام الألْوان على غِرارِ المناهِجِ المُتنوِّعةِ في مَدْرسة « ما بَعْد الانطِباعيَّة » مِثْلِ أعْمالِ سيزان Cézanne وڤان غوخ Van Gogh * وَبِصفةٍ خاصَّةٍ غوغان Gauguin * إلى أن ارتبط في الفَتْرةِ ما بَيْنَ عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٦ بِمَجْموعةٍ مِنَ الفَنَّانينَ مِنْهم ڤلامنك Vlaminck * وديران Derain * ودوفي Dufy * ورَوُو Roualt وڤان دونغن Van * Dongen . وفي عام ١٩٠٥ ظَهر لماتيس وَصَحْبِهِ اللَّوْنُ الجَريءُ المُسَطَّحُ غير المُوحي بالعُمْق flat فأسْفر عن تَسْميتهم بالوحوشيِّين Les * Fauves أو الوُحوشِ الضَّارِيةِ .

وفي لَوْحتِهِ الشَّهيرةِ المُسَمَّاةِ « بالرَّقصة » والَّتي عَهِدَ إليه بها تاجرُ الشَّاي الرُّوسيُّ الثَّري تشوكين Tschoukine ، تَجلَّى التَّحْويرُ الَّذي يُساعِدُ على إبْرازِ الحَرَكة ، وَحِدَّةِ الألْوانِ الَّتي تُمَيِّزُ الشُّخوصَ الحَمْراءَ العاريةَ أمامَ خَلْفيَّةٍ من اللَّوْنِ الأزْرَقِ وَالأخْضرِ الخالِصِ . كان ماتيس يَنْزِعُ في فَنِّهِ دَوْمًا إلى الاعْتِدالِ والدِّعةِ والإتْقانِ فاجتذبته بَراعةُ فَنِّ المُنَمْنَماتِ الفارِسيَّة عام ١٩١٠ ، وإذا به يَجْمَعُ بين الحسِّ المَنْطِقيِّ باللَّوْنِ وبَيْنَ التَّبْسيطِ الزُّخرفيِّ للخُطوطِ وَالكُتَلِ ، وهو ما أتاحَ له الخُروجَ على الحركة التَّكعيبيَّة الَّتي لم يَكُنْ يُضْمِرُ لَها حُبًّا كَبيرًا والَّتي تَلَتِ الحَرَكةَ الوَحْشيَّةَ .

أمْضَى ماتيس بِضْعَ سَنواتٍ يَطوفُ حَوْلَ العالَمِ إلى أن استَقَرَّ عام ١٩١٧ في نيس واهِبًا نَفْسَهُ لتَصْوير الطَّبيعةِ السَّاكنةِ وَالمَخْطياتِ داخِلَ الدُّور في حَوْضِ البَحْرِ المتوسِّطِ ، مُنْجزًا لوحاتٍ اتَّسَمَتْ بالاقْتِصادِ الشَّديدِ في العَناصِرِ ، وَبالإسْرافِ في الألْوانِ المُتألِّقةِ وَبالاقْتِرابِ من الشَّكْلِ العامِّ للنَّسْجيَّاتِ المُرَسَّمة بِوَصْفِها عُنْصرًا زُخْرفيًّا .

وَلماتيس لَوْحاتٌ مَطْبوعة على الحَجَرِ lithography * وأخرى مطبوعة بِطَريقةِ التَّخريزِ بِسِنِّ الإبرة etching * وَأُخْرى مَطْبوعة على الخَشَبِ المَحْفور wood * engraving . كذلك زوَّدَ بَعْضَ المؤلَّفاتِ الشَّهيرةِ بالصُّورِ الإيضاحيَّةِ مِثْل كِتاب أوليس لجيمس جويس وديوانِ شِعْرٍ لمالارميه Mallarmé ، كما صَمَّمَ وَشَيَّدَ كَنيسةً صَغيرةً لطائفةِ الدُّومينيكان Dominicans * بمَدينةِ فانس Vence عام ١٩٥١ مُطَبِّقًا الحِسَّ الزُّخرفيَّ الحَديث على مَبْنًى دينيٍّ من الدَّاخِلِ . وَلاتكادُ تَخلو مَجْموعةٌ من مَجْموعاتِ الفَنِّ الحَديثِ من لَوْحاتٍ لماتيس ، على أنَّ أكْبَر عَدَدٍ مِنْ لَوْحاتِهِ مَوْجودٌ في مُتْحَفِ موسْكو للفُنون الغَرْبيَّةِ وَمؤسَّسة بارنز Barnes في بنسلفانيا .

(الصور ٣٩٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١)

matt glaze *glaçure f. matte* (arts)

طِلاءٌ زُجاجيٌّ طافِئٌ (غَيْرُ لامِعٍ)

طَبَقةٌ زُجاجيَّةٌ لَيس لَها لَمَعان .

mauresque (arts) **مُوريسك**

اصطلاحٌ يُطلقه الأوربِّيُّون على الزخارف الإسلامية في المغرب بصفة عامة ، وربما استُعمل في المغرب الإسلاميّ بمعنى أرابيسك arabesque* (مج) .

mausoleum (Islamic) **الضَّريحُ الإسلاميُّ**
mausolée m. (islamique) (arch.)

من الخَطإ الفادحِ تَصوُّرُ أنَّ الأضْرحةَ في عِمارة الإسلامِ كانت ممَّا انفرد به الشِّيعةُ وَحْدَهم على الرَّغْم من أن أضْرِحَتَهم مثلَ أضْرِحةِ النَّجف والكاظميَّة بالعِراق والإمام رضا بمَشْهد في إيران هي أشهرُ نماذج هذه الأبْنيَة في الإسلام . على أن أهمَّ ماعُرِفَ في الإسلام من المَباني التي اتَّخذت شَكْلَ الضَّريحِ ، هوَ مَبْنى قُبَّة الصَّخْرة ٩٦٢ وإن لم يكن في حَقيقَتِهِ ضَريحًا . ولقد كان لِكَراهيةِ الإسْلام لإنشاءِ الأضْرحةِ أثرٌ في امْتِناع المُسْلِمين السُّنِّيين عَنْ بِناءِ الأضْرحةِ الفَخْمة خِلالَ القُرون الأولى من الإسلامِ ، وبذلك لم تؤدِّ الأضْرحة في البَدْءِ دَوْرًا في تَطوُّر العِمارة الإسلاميَّة . وعلى مرِّ الزَّمن ظَهَرَ لها نَوْعان ، الأوَّل هو طِراز المقابر المَلَكيَّة كَضريح سنغر ١١٥٧ في مرو ، وضريح أولغايتو في السُّلْطانيَّة بإيران ١٣١٦ وهي المَقْبرة الَّتي أمَرَ أولغايتو بتشييدها لينقل إليها رُفات الحُسَيْن بن علي من كَرْبلاء حَتَّى تتحوَّل مَدينةُ السُّلطانيَّة المغوليَّة إلى كَعْبَةٍ للحُجَّاج الشِّيعة ، غير أن رَفْضَ القائمين على ضريح كربلاء التَّعاون في هذا المشروع انتهى بمَقْبرة أولغايتو إلى احْتواء جُثْمانه هو . وقد صُمِّمت هذه المباني الفخمة لتبُثّ الشُّعور بالهَيْبة والإجلالِ في نَفْس المُشاهد ، ولم يَبْخَل عليها مشيِّدوها بجَهْد أو فَنٍّ من جِصٍّ مَشغولٍ أو فُسَيْفِساء خَزَفيَّة ، كما تُمثِّل حَلْقة في سِلْسلةِ التَّطوُّر المؤدِّية إلى المقابر التَّيموريَّة مِثْل مَقْبرةِ « جوهرشاد » ابنة تيمورلنك في هراة ومَقْبرة تاج محل Taj * Mahal في أكرا Agra .

وَيتألَّف الطِّراز الثَّاني الَّذي لم تَتَعدَّ وَظيفتُهُ احتواء رُفات المَيِّت من مَقْبَرةٍ على شَكْلِ بُرْج مُسْتَديرٍ أو مُتَعدِّد الأضْلاع مِثْلِ مَقْبرة جنبادي قابوس ١٠٠٦ قُرْبَ مدينة جرجان وكانت على شَكْلِ بُرْجٍ شاهق خَشِنِ المَظْهر تَعْلوه قُبَّة مُدَبَّبة وتَكْسوهُ نُقوشٌ وَزَخارِفُ بَسيطة من الآجُرّ .

وبقيام الدَّوْلة الفاطميَّة الشِّيعيَّة بمِصْرَ ، كان الخلفاء يُدْفَنونَ داخِلَ القُصور الَّتي يَسْكُنونَها حتَّى يُضْفوا القَداسةَ عليها ، غَيْرَ أن هذه الظَّاهِرة كانت تتناقضُ مع السُّنَّة التي استَنَّها المُسْلِمون والَّتي تقضي بأن يُدْفَن المَوْتى في مَقابر تقع في ظاهر المُدُن (انظر mashhad) غير أنه لَيْسَ من المَعْروفِ إذا كانت القصور الفاطِميَّة الَّتي كان الخُلفاءُ يُدْفَنونَ فيها كانت مُجَهَّزة بِمَقابرَ خاصَّةٍ أم لا ، لأن انتصار الأيوبيِّين عليهم وطَمْسهم لِمَعالِمِ قُصورهم قد باعد بيننا وَبَيْنَ مَعْرفة الحَقيقةِ ، خاصَّة وقد قيلَ إن الأيوبيِّين أمروا بنَبْش قُبور الخلفاء الفاطميِّين والتَّمْثيل بجُثَثِهم وَجرِّها في الشَّوارع وإلْقائِها فَوْقَ أكْوام القِمامة . وقد بلغَ تَخْريب القُصور حدًّا امَّحت معه حتَّى مَواضعها التَّقْريبيَّة على خَريطة قاهِرة اليَوْم . وَمعَ ذلك فالثَّابِتُ أنَّ الفاطميِّين عَرفوا عِمارة الأضْرحة مثل ضَريح بدر الدِّين الجمالي أمير الجيوش وباني السُّور الشمالي للقاهرة على تِلالِ المُقَطَّم . ومع ذلك فقد ناقضَ الأيوبيُّون أنْفُسهم ومبادِئَهم حينما سَمَحوا ببناء مَقابر لِتَخْليد ذِكْرى بَعْضِ مَوْتاهم وإن تحايَلوا لذلك بجَعْلها غَيْرَ مُسْتقلَّة بذاتِها تَمامًا بل تُؤلِّف جُزْءًا من مَبْنى مُخصَّص

والزُّعماء بتَشْكيلِ حُكومةٍ دينيَّةٍ فَرضَتْ سَيْطَرَتها عَلى مَجْموعِ الشَّعْبِ الَّذي كان أفرادهُ يَعْملونَ بالزِّراعة والحِرَفِ اليَدويَّة ويتردّدون على مَراكزِ الطُّقوسِ الدِّينيَّة في مُناسبات الأعْياد والأسْواق . وكانت الآلِهةُ مِثْلَ إلٰهِ الشَّمْس وإلٰه الرِّيح وإلٰه الذُّرة وإلٰه القَمْح وإلٰه المَوْت تَرْمُز كُلُّها لعوامل الطَّبيعة . ويُفْصِح تقويم المايا الفلكيّ عن آثار هٰذه الآلهة المتعدِّدة واستكناه أسرارها ، كما تُعَدُّ حُروفُ الهِجاء في هٰذه الكِتابة بمَنْزِلة العُنْصر الأساسيّ في زَخارِف المايا .

وبرغم تَوَفُّر المَحاجِرِ وتَعدُّد الغابات مَصْدر الأخْشابِ كانت طَبقات المايا المتميِّزة يُفضِّلون لِسُكْناهم مَنازِلَ مِنَ الأغْصان المَجْدولة مَسْقوفة بالقَشِّ أو الغابِ . أما ما يُسَمَّى بقُصور المايا فكانت أبْنية حَجَريَّة مُتعدِّدة الحُجُرات تُسْتَخْدم في المُناسَباتِ الرَّسميَّة أكْثَر من استخدامها لأغْـراض السُّكْنى .

على أنَّ بِناءَ المعابدِ كانَ ذا أهمِّيَّة في ظِلِّ حَضارةٍ تتميَّزُ بالطَّابع الدِّينيِّ فَشَيَّدوا المعابد الهَرَميَّة حَيْثُ تَقومُ المَعابدُ فَوْقَ قَواعد هَرَميَّة مُتدرِّجة وَتقودُ إليها مَجْموعة مِنَ الدَّرجات العَريضةِ . وكانت بَعْضُ هذه المَصاطبِ الهرميَّة تُغطِّي حُجُرات مُعَدَّة للدَّفْن ، وَزُيِّنت هذه المَصاطبُ بِزَخارفَ تُمَثِّل الرُّموز المُتَّصلة بالسَّماء وَالخُطوط المميِّزة للانقلاب والاعْتدال الشَّمسيِّ . وعند شُروقِ الشَّمْسِ كان الكَهَنة يُلاحِظونَ الشَّمْس وهي تَبْزُغ عِنْدَ النُّقْطة الَّتي تُحَدِّدها تلك الخُطوط فَيسْتعينونَ بِتِلْكَ المُلاحَظات على التَّحكُّم في الدَّورات الزِّراعيَّة . ويتميَّز فَنُّ المايا المِعْماريُّ بِوَفْرة الزَّخارف والاتِّجاه إلى مَلْءِ الفَراغاتِ في إسْرافٍ شَديدٍ ، وهو ما يتجلَّى في أنْصابِهم التَّذْكاريَّة وَأعْمدتهم الحجريَّة الأسْطوانيَّة الَّتي يَبْلُغُ ارْتِفاعها ثمانية أمْتار لِتُقامَ في الأفْنية والمَيادين . ويَحْتَشدُ الكثير من هذه الأنْصاب بالنُّقوش التي تصوِّر هَيْئة إنسان يَرْتدي زِيًّا رَسْميًّا تحوطه بعض الكتاباتِ والرُّسوم المَحْفورةِ بطَريقةِ النَّقْش الغائر . كذلك شاع الوَضْع الَّذي يَبْدو فيه الإنسان بَيْنَ فكَّي حيوانٍ زاحِفٍ أو تنينٍ هائلٍ . أما النَّحْت الكامل الثُّلاثيُّ الأبْعاد والنَّحْت الشَّديد البُروز فَنادرُ الوُجودِ في حَضارةِ المايا ، وإذا وُجِدَ فَهُوَ

مَوَّال — **mawwal** (mus.)

لَوْن من أَلْوان الأدب والفَنِّ الشَّعبيِّ المعبِّر عن الوِجْدان الاجتماعيِّ والنَّفسيِّ . وهو أيضا غناء مُرْسَل دونَ إيقاعٍ على بَحْرٍ شِعْريٍّ ثابتٍ (مُسْتَفْعِلن فاعِلن مُسْتَفْعِلن فَعِلْن) مِثْل « كل اللي حب اتنصف وأنا اللي وحدي شكيت » . وَيُغَنَّى المَوَّالُ ارْتِجالاً وَفْقَ تَقاليدَ مَوْروثةٍ بِمُصاحَبةِ آلةِ القانونِ أوِ الناي وَيسبقهُ الغِناءُ عَلى عِبارة « ياليل ياعين » ، وَتَتخلَّل الغناء المُرْتَجل رُدود من آلة القانونِ أوِ النَّاي بِنَغَم مُشابه يُسَمَّى في مِصْر « التَّرْجَمة » ، وفي تُونس والمَغْرب والجَزائر « المُحاسَبَة » ، وقد تَشْتَرِك آلةُ الكَمانِ في التَّرْجمة أو المُحاسَبة . ويُنْشَدُ المَوَّال في كُلِّ بَلَدٍ عَرَبيٍّ بأُسْلوبٍ مُميَّز ، فيبدأ في مِصْر بكلمة « ياليل » وفي الشَّام بكلمة « أوف يابا » . ومن أشْهَر المواويل « في البحر لم فُتكم » لمحمد عبد الوهاب و « اللَّيل أهو طال » لأحمد رامي وأم كلثوم .

مايو — **May**

mai m. (cul.)

مُشْتَقٌّ من اسْم شَهْر الإلٰهة مايا Maius mensis . والحُوريَّة مايا Maia هي إحْدَى بَنات الإلٰه أَطْلس السَّبْع « البلياديس » الَّتي أَنْجبت لزيوس (جوبيتر) ابْنه هيرمس Hermes * (ميركوريوس عِنْدَ الرُّومان) .

فَنُّ المايا [أمريكا الوسطى] — **Maya art**

art m. Maya (arts)

بلغ هُنود المايا الحُمْر الَّذين سَكنوا السُّفوحَ الرَّطبة لغواتيمالا وهنـدوراس ويوكاتان Yucatan بأمْريكا الوُسْطى خلال القُرون الأُولى للعَصْر المَسيحيِّ دَرَجةً من الحَضارةِ أَهَّلَتهم لتطوُّرٍ لم يَنْقطِع قُرونًا عِدَّة . ورَغْمَ أنهم لم يَحوزوا خِلالَ مايُسَمَّى بعَصْرِهم الكلاسيكيِّ (٤٥٠-٧٠٠ م) إلَّا الأدوات المَصْنوعة من الحَجَر والعِظام والخَشَب إلَّا أنَّهم شَيَّدوا أبْنيةً ضَخْمةً تزيِّنها زَخارِفُ مَحْفورةٌ بمهارةٍ شَديدةٍ ، وأَعْقَب ذلك فَتْرة تمَّت فيها عَمليَّة اسْتيطان جَديدة رُبَّما بِسَبَبِ تَدَهْور خُصوبة التُّربة في شِبْهِ جَزيرة يوكاتان Yucatan ، بدأت خِلالَها مُدُن المايا في التَّحوُّل نَحْوَ الأدْغالِ . وقد قامَ عَدَدٌ من رُؤساء الكَهَنة ، والكَهَنة المُنَجِّمينَ

لأغْراض أُخْرَى مِثْل المَقْبرة الفَخْمة الَّتي أمَرَ بِبنائِها صلاح الدِّين الأيوبيِّ ١١٨٠ لِتَضُمَّ رُفاتَ الإمام الشَّافعي ، فلم تَكُنْ هذه المَقْبرة إلَّا جُزْءًا بالغَ الدِّقَّة من مَبْنَى مَدْرسة كبيرة ، غَيْرَ أن المَبْنى انْدَثر ولم تَبْقَ مِنْه إلَّا قُبَّة الإمام الشَّافعي ، وَغَدَت المَقابرُ الَّتي أُقيمَت خارِجَ المَدينة في حاجةٍ إلى الانْضِواء تَحْتَ اسْم مُنْشأةٍ ما تَسْويغًا لقيامِها كأن تكون خانقاه khanqah * أو مَدْرسة أو مُسْتَشْفى كما هي الحال في مَدْفَنِ السُّلْطان قلاوون الَّذي اتَّخذَهُ في بيمارستانه المشهور . والمُلاحَظ أنَّ هذه المَقابرَ والمَدافن لم تُسْتَخْدم قَطُّ كَمَساجدَ وإن اشْتَمَلَتْ على مَحاريبَ ، فقد حَرَصَ المِصْريُّون على إقامةِ صَلاةِ الجنازة في المَساجد العامَّة . وَهٰكذا لم تَكُنْ مَقابرُ السَّلاطين المَماليك المِصْريِّين مَبْنيةً في الأصْلِ لتكون أضْرِحـة ، غَيْـرَ أننـا نـرى في الشَّوارع الكُبْرى بقاهِرة العُصور الوُسْطى مِثْل الدَّرْب الأحْمَر آثارًا مِعْماريَّةً كثيرةً تَرْجِعُ إلى القَرْنَيْن ١٤ و ١٥ من مَدارِسَ فَخْمة وَخانقاوات ، بل ومَساجد بُنيَتْ كَذَريعة اتَّخذها أَحَدُ السَّلاطين لكَيْ يُوصي بدَفْنِ رُفاته بها داخِلَ المَدينةِ . وَحينما اضْطُرَّ تَزاحُم السُّكَّان في القاهِرة وَضيق الفَراغ في قَلْب المَدينةِ هَؤلاء السَّلاطين إلى اتِّخاذ قُبورهم خارِجَها في الفَضاء الَّذي تَحْتلُّه المَقْبرة الشَّرْقيَّة المَعْروفة اليَوْم باسْم قَرافة المَماليك ، حاوَلوا نَقْلَ المَدينة ذاتِها إلى جِوارِ قُبورهم فألْحَقوا بِمَدافِنهم الوَكالات وغيرها من المباني التِّجاريَّة والدِّينيَّة .

وقد دَرَجَ السَّلاطين العثمانيُّون على بناء مَقابرِهم مُلْحَقة بِبَعْضِ مَساجد إسْتَنْبول الكُبْرى مواصِلينَ السَّيْرَ وَفْقَ التَّقاليد السَّلْجوقيَّة الفارسيَّة الَّتي تَقْضي بأن تكونَ هذه المَقابر عَلى هَيْئة أبْراجٍ مُسْتقلَّة عَمَليًّا وَنَظَريًّا عن المُنْشآت الأُخْرى الَّتي قَدْ تُلْحَق بها تلك المَقابر . (صورة ٤٠٠)

ضَريحُ هاليكارْناسُوس (٣٣٥-٣٣٠ ق.م.) — **Mausoleum at Halikarnassos**

mausolée m. d'Halicarnasse (arts)

see under: **Seven Wonders of the World**

(صورة ٣٩٢)

يَرْتَبِطُ ارْتباطًا وَثيقًا بِفَنِّ العِمارة . كذلك كانت رُسوم مُصوِّر المايا شأْنُها شأْن مَنْحوتات المِثَال مُتَّسقة تَمامَ الاتِّساق مع المِعْمارِ حَتَّى أصْبح تَناوُله على انْفراد أمْرًا نادرًا . وتزودنا الرُّسوم الجداريَّة وتلك المَنْقوشة على الخَزف بِسِجلٍّ أمينٍ للحَياة اليَوْميَّة شَديدة الشَّبه بالفَنِّ السَّرديِّ في مِصْرَ الفِرْعونيَّة من حَيْثُ التَّقيُّد بالألْوان المُطْفَأة وَالخُطوط المُسْتقيمة وَالصُّفوف الأُفُقيَّة للتَّكوينات الفَنِّيَّة رَغْمَ انْعِدام أيِّ صِلةٍ تاريخيَّة يُمْكِنُ أن تَرْبُطَ بين الحضارَتَيْن . وإلى جوارِ الرُّسوم الجداريَّة دَوَّن مُصوِّرو المايا المَخْطوطات القُدسيَّة الَّتي كان شأْنُها شأْن الأنصاب ، تُسَجِّلُ الأحْداث الدِّينيَّة وَالتَّاريخيَّة مَعًا . وكانت المَخْطوطة عِبارةً عن شَريحةٍ طَويلةٍ من الورق المَصْنوع من لُحاء شَجَر التِّين يبلغ عَرْضُها حَوالَى عِشْرين سنتيمترًا تَنْطوي في ثنايا على هَيْئة آلة الأكورديون وَتَقيها أغْلفة خشبيَّة . ولسُوءِ الحَظِّ لم يَبْقَ منها إلَّا مَخْطوطات ثلاث بعد أن أحْرَقَ الرُّهْبان الإسْبان الكثير منها بِحُجَّة القَضاء على الوَثَنيَّة . وتسجِّل هذه المَخْطوطات الثَّلاث المُتَبقيَة الأقْسام الفلكيَّة لِتَقْويم المايا إلى جانبِ الآلِهة الرَّاعية لِكُلِّ قِسْمٍ .

ولم يَكُنْ لدى خزَّاف المايا عِلْم بدُولاب الفَخرانيِّ وكان يشكِّل أعْماله الخَزفيَّة يَدويًّا أو بالصَّبِّ في القَوالبِ . كذلك لم يَعْرِف التَّرْجيج ولكنَّه توصَّل إلى الصَّقْل بواسِطة التَّذْليك والحَكِّ . وكانت الأواني الأسْطوانيَّة في حَضارة المايا مَنْقوشة بِخُطوط سَوْداء فَوْقَ خَلْفيَّة صَفْراء ، على حينَ جاءت التَّفاصيل باللَّوْن الأحمر أو البنِّيّ أو الأبيض ، كما لَمْ يتوصَّلوا إلى ألْوان ساطِعةٍ كَثيرةٍ بِسَبَبِ دَرَجاتِ الحَرارةِ المُنْخفِضة في أفْرانِهم .

(الصور ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥)

Mazdak **مَزْدَك**

Mazdak (rel.)

ظَهَرَ مَزْدَك في نيشابور بإيران حَوالى عام ٤٨٧ قُبَيْل البَعْثة المُحَمديَّة داعيًا إلى مَذْهَبٍ ثنويٍّ جَديدٍ ينادي ، شأْن العَقائد الفارسيَّة ، بالنُّور والظُّلْمة ، إلَّا أنَّه يقولُ إنَّ النور وَليد القَصْدِ والاختيارِ ، والظُّلْمة تَخْبطُ خَبْطَ عَشْواءَ ، والنُّور عالِمٌ حسَّاس والظَّلام جاهِل أعْمى . ونهى مَزْدك النَّاس عَنِ المُخالَفة والبَغْضاء والقتال ، وإذْ كان أكْثَر ذلك إنما يَقعُ بِسَبَبِ النِّساء وَالأمْوال ؛ أحلَّ النِّساء وَأباحَ الأمْوال وجعَل النَّاس شركةً فيها كاشتراكهم في الماءِ والنَّار وَالكَلأ ، فارتبط به الدَّهْماء واستغلُّوا ما نادى به فَأفْحَشوا واعتَدوا على النَّاس في بُيوتهم مُسْتَحلِّين نِساءَهم وَأمْوالهم ، وَثاروا على المَلِكِ قباذ والد أنو شروان حتَّى أباحَ ما يَقْترفونَ رَغْمَ أن ما نادى به مزدك أصْلًا هو القَناعة والتَّقشُّف . وقد لقي مزدك مَصْرَعه على يَدِ أنو شروان الَّذي قال عنه الرَّسول (ﷺ) « إنَّني وُلِدْتُ في عَهْدِ المَلِكِ العادِلِ » .

mazurka (mus.) **مازُورْكا**

رَقْصةٌ ريفيَّةٌ بولونيَّة جَماعيَّةٌ كانَ لشوپان Chopin * الفَضْل في إدْراجها ضِمْنَ موسيقى الكونسير بعد أن ألَّفَ مِنْها ٥٥ مَقْطوعةً .

وهي ذاتُ إيقاعٍ ثُلاثيٍّ سَريعٍ تَحْتَشِدُ بالحَيَويَّة وتنطق بالخُيَلاءِ والجلالِ ، وَتُعَدُّ من أكْثَرِ الرَّقَصات القَوْميَّة إثارةً لِلْمَشاعرِ ، وتتميَّز بدَقِّ القَدَمَيْن وَقَرْعِ الكَعْبَيْن وَخُطوة « الهالوبيك » القائمة على حَرَكةِ دورانٍ يَقومُ بها الرَّاقِصونَ مَثْنى مَثْنى .

medal **نوطٌ**

médaille f. (arts)

نَحْتٌ غائِرٌ أو خَفيضٌ فَوْقَ سَطْحٍ دائريٍّ أو بَيْضيٍّ من أحَد المَعادِنِ أو الأحْجارِ الكَريمةِ ، لِتَخْليدِ المُناسَباتِ التَّذْكاريَّة أو تَكْريمِ الشَّخْصيَّات الهامَّةِ ، وَيَكونُ النَّوْط عادةً ثلاثيَّ الأبْعادِ .

medallion **جامةٌ مُسْتَديرةٌ ، رَصيعةٌ مُسْتَديرةٌ**

médaillon m. (arts) **(ميداليةٌ)**

لَوْحةٌ دائريَّةٌ circular أو مُفَصَّصةٌ lobed ذاتُ نُقوشٍ نافرةٍ ، وكثيرًا ما تؤدِّي وَظيفةً زُخْرفيَّةً فَوْقَ المَبْنى .

Medea **ميديا**

Medée (myth.)

ابنة أيِيتيس Aeetes ملك كولخيس Colchis ، وتروي ملحمة ملاحي الأرغو Argonautae * أنها قد عَشِقَتْ جاسون Jason* حين جاء يطلب الفَرْوة (الجِزَّة) الذَّهبيَّة ، وطلب أيِيتيس إلى البَطَل ما اعتَقَدَ أنّه سيُعرْقِل حُصولَهُ على مَطْلَبه ، غير أنَّ ميديا أعانَتْه بسِحْرِها ، فتسلَّل لَيْلًا حاملًا معه الفَرْوة الذَّهبيَّة وميديا وشقيقها الصَّبيّ . وسُرْعان ما استقلَّ أيِيتيس سفينتَهُ مُلاحِقًا الهاربينَ ، وما كاد يُحْدِق بهم حتى مزَّقت ميديا جَسَدَ أخيها الصبي ومضت تُلقي بأشلائه إلى البحر لتشْغَلَ أباها عن تعقُّبها ؛ إذ انْهَمك في جَمْع أشلاء ابنِهِ . وقد طلب جاسون من ميديا قَتْلَ عمه بِيلياس Pelias الَّذي اغتصَبَ عَرْشَ أبيه فَأوْحت إلى بنات بِيلياس أن يمزِّقْنه بالسُّيوف ويَغلين أشْلاءه في مِرْجل كي يستردَّ شَبابَهُ بفعل سِحْرِها . وبعد مَقْتَله طُرِدَا سويًّا ، إلَّا أنَّ جاسون سُرْعان ما هجرها ليتزوَّج بغلاوكي Glauce . وجاء انْتقام ميديا رهيبًا بأن أرسلت إليها رِداءً مَسْمومًا هَديَّةَ عُرْس ، ما كادت تَرْتديه حَتَّى احْترقَتْ ، ثُمَّ قتلَتْ بِيدَيْها أطفالَها هي من جاسون وَلاذتْ بالفِرار إلى أثينا في عَرَبةٍ مُجَنَّحةٍ يجرُّها تنِّينٌ ضَخْمٌ ذلَّله بسِحْرِها ، فاسودَّت الدُّنيا في عَيْني جاسون واستلَّ سَيْفَهُ وطعَن به نفسه فسقط مُضَرَّجًا بدمائه بين جُثث أولاده . وهكذا استطاعت ميديا أن تَنْتقِم لنفسها من زَوْجها بَعْدَ أن تنكَّر لها وجَحَدَ صَنيعَها وما قدَّمتْه له من عَوْنٍ في الاسْتيلاء على الفَرْوة الذَّهبيَّة .

Medes **الميديُّونَ**

mèdes m. pl. (cul.)

الإيرانيُّون شُعْبة من الجنْسِ الهِنْدِ-أوربيّ المَعْروف بالجِنْسِ الآريّ Indo-European أي النَّبيل ، ينطِقون بلِسانٍ قريب الشّبَه بلُغة الهِنْد الفيديَّة ، ويعد فرْعًا من اللُّغة الأم التي اشتُقَّتْ منها اللُّغات الصقليَّة والتيوتونيَّة واليونانيَّة واللَّاتينيَّة . ومن بَيْن قبَائل الشُّعوب الهِنْد أوربيَّة استقرَّ الإيرانيُّونَ بَعيدًا بشرْق أوراسيا سَواءً في إيران أو في وُدْيانِ نَهْر السِّنْد أو في تُرْكِستان الصِّينيَّة . ولم يَرِدْ ذِكْرٌ للإيرانيِّين قَبْلَ القرن ٩ ق.م وإن ظَهَرَ اسْمُ پارسوا Parsua(h) أو البارسيِّينَ الذين كانوا يَقْطنونَ جِبالَ كردستان ، كما ظَهَر لأوَّل مَرَّةٍ اسْمُ الماداي Māda أو الميديِّينَ Medes سُكَّان السَّهْل عام ٨٣٧ ق.م وبعد قرن غزا الميديُّون الهَضْبة الفارسيَّة مؤسِّسينَ الإمبراطوريَّة الميديَّة ، وكان هؤلاء وأولئك نوقازيِّي الأصْل نزحوا إلى إيران سالِكينَ الطَّريق نَفْسَه الذي

وعندما انتقلت هذه المَسْرحيَّات من الكَنيسة إلى سَوادِ النَّاس ظهرت إلى الوُجودِ في شكل مَسْرحيَّات دُنيويَّة تَحْتَ رعاية النقابات المِهْنيَّة لتتناوَل التَّاريخ الوارِد بالكِتاب المقدَّس مُنْذُ سقوط الشَّيطان حتى يوم القيامة في قالَبٍ دِراميٍّ ، كما ظهرَتْ أيْضًا مَسْرحيَّاتٌ تتناوَلُ القِدِّيسينَ وما حقَّقوهُ من مُعْجزاتٍ . وفي الوَقْتِ نَفْسِهِ شاعت المَسْرحيَّاتُ الأَخْلاقيَّةُ morality plays * التي كانت تَقومُ على قِصَّةٍ رَمْزيَّةٍ تتَّخِذُ شَكْلًا دِراميًّا للتَّعْبيرِ عن مَصيرِ الإنسانِ في الدُّنْيا وَضرورةِ حُصولِهِ على الخَلاصِ من ذُنوبه بالرَّغم من شُرورِ الدُّنيا وإغراءاتها ، وكذا المَسْرحيَّاتُ الشَّعْبيَّةُ التي تَدورُ حَوْلَ مُغامَرات روبن هود Robin Hood ومارجرجس St. George . وَمِنْ هذه المَسْرحيَّات جَميعًا ومن اكتشافِ المَسْرحِ الكِلاسيكيِّ ، نَما ما نَدْعوه المَسْرحَ الحَديثَ .

mediocre (aesth.) see: **ugliness**

medium (pl. **media**) **الوَسيطُ**

véhicule m. (arts)

هو الخامَةُ الَّتي يَسْتَخْدِمُها الفنَّان في التَّعبيرِ ، سَواءٌ أَكانت أَلْوانًا زيتيَّةً أو مائيَّةً أو صَلْصالًا أو طينًا مَحْروقًا أو حِبْرًا أو خَشَبًا أو رخامًا أو طَباشيرَ مُلَوَّنًا أو الأَسْمَنْتَ المُسَلَّحَ ، إلى غَيْرِ ذلك .

Medusa *Méduse* (myth.) **ميدوسا**

see: **Andromeda; Perseus; Gorgones**

melisma (Gk.) **النَّقْرشة ، التَّمْيق**

(pl. **melismata**) (mus.)

حِلْيات صَغيرةٌ تُضافُ إلى غِناء الميلوديَّة يَبْدو مَعها الصَّوْت الغنائيُّ وكأنَّه يرْتَجِف . وَهي مَوْجودة في الغِناء العربيِّ ، ولها إشارات تَدْوين خاصَّة تُبَيِّنُ اتِّجاه النَّقْرشة صعودًا وهُبوطًا . (صورة ٣٩٦)

melodrama **المشجاة ، الميلودراما**

(Gk.: melos: song + drama: action)

mélodrame m. (drama)

للمَشْجاة مَعْنَيان أحَدُهما هو الأصل ، والمَقْصود به تمثيليَّة أو قَصيدة شِعْريَّة تُصاحِبُ كلامَها المَنْطوقَ خلفيَّةٌ موسيقيَّةٌ . ولقد

فيما بينهم ، وكان من نصيب ملك ميديا شَطْرٌ كَبيرٌ من إيران وَشَمال أشور وأجزاء من أرمينيا حيث كانت تقوم من قَبْلُ مَمْلكة أورارتو Urartu * . والمعروف أنَّ التَّنظيم الدَّاخليَّ للإمبراطوريَّة الميديَّة كان يُشْبِهُ إلى حَدٍّ بَعيدٍ تنظيم أشور . ومع غَيْبَةِ الآثار الميديَّة المحَدَّدة الهُويَّة يتعذَّر الخَوْض في خَصائصِ الفَنِّ الميديِّ وإن كان الواضِح أنه كان فَنًّا تلفيقيًّا (انظر eclecticism) . وعلى غِرارِ السكوذيِّين وأقوام لورستان Luristan * ، كان الميديُّون مولعينَ بالأسْلحة المُزَخْرفةِ والأواني المُشَكَّلة من معادنَ ثَمينةٍ وبالثِّياب المُلَوَّنة المُطَرَّزة . وما من شكٍّ أيْضًا في تأثُّرِهم بالفُنونِ الأشوريَّة ، كما أن بَعْضَ المَعالِم المِعْماريَّة التي اتَّسمت بها المباني الفارسيَّةُ اللَّاحِقةُ في پاسارغاديه وپرسيپوليس نَقْلًا عن أورارتو قدْ وَصَلَت إلى الفُرْس عن طَريقِ الميديِّين . وإذ لم يُعْثَرْ بَعْدُ على أيَّة وثائِق ميديَّة مُدَوَّنة أصبح الحَديثُ عن الحَياة الرُّوحيَّة والاقتصاديَّة بَيْنَ الميديِّينَ مُجرَّدَ ضَرْبٍ من التَّخمين .

ومع ثَوْرةِ قورش الثَّاني Cyrus * ملك فارس على سيِّده الميديِّ الملك أستياغوش [أزدهاك] Astyages ابن سياكساريس في عام ٥٥٣ وانتصاره عليه عام ٥٥٠ ق.م خضعت ميديا لدَوْلة الفُرْس الأخمينيَّة واحتلَّ أَهْلُها بَينَ أقوام الإمبراطوريَّة مرتبة مَتميِّزة تلي الفرس مُباشرةً ، وتقلَّد الكثيرُ من أشْرافِ الميديِّينَ مَناصب الدَّوْلةِ الكُبْرى كالولاة وقادة الجيش ، كما أخذ المُلوك الأخمينيُّونَ بقَواعِدِ البَلاط الميديِّ .

Median art **الفَنُّ الميديُّ**

art m. mède (arts) see: **Media**

medieval drama *théâtre m.* **المَسْرَحيَّةُ في**
médiéval (drama) **العُصورِ الوُسْطى**

بدأت مَسْرَحيَّة العصور الوُسْطَى خِلال القَرْن التَّاسِع عِنْدَما أخذت الكَلِمات تُضافُ إلى أناشيد « هللويا » hallelujahs أثْناءَ الطُّقوس الكَنَسيَّة . وما لبثت هذه الكَلِمات أنْ أخذت شَكْلَ مَسْرَحيَّات قَصيرةٍ يؤدِّيها رِجالُ الكَنيسة باللَّاتينيَّة . ومَعَ شُيوع هذه المَسْرَحيَّات وازدياد طُولِها تحوَّلت نُصوصُها إلى اللُّغة الدَّارِجة كي يَفْهمها الجَميع .

سَلَكَهُ من بَعْدِهم السقيثيُّونَ Scythians * والسِّيمريُّونَ Cimmerians * بِقُرونٍ ثَلاثة . وإذ كانت الدَّولة الميديَّة تنتظم شَعْبَيْنِ آخرينِ هما السقيثيون والسيمريون ، فقد مثَّلت حياتهم مزيجًا من عادات هؤلاء جميعًا وطابَعهم ، وعكست حضارتها كذلك صورةً من هذه الألْوان الثَّلاثة مُخْتَلِطةً . ثم إنَّه كانت ثَمَّة شُعوب أُخْرى تَعيشُ إلى جوار هذه الشُّعوبِ الثَّلاثة ، منها ما يَرْجِع إلى أصْلٍ عَيلاميٍّ ، ومنها ما يَرْجِعُ إلى أصْلٍ قَزْوينيٍّ . وكان لا بُدَّ آن تَمْضيَ أعْوام وأعْوام مَليئة بالجَهْدِ والعَرَقِ لكي يَأْتلِفَ من هذه الأخْلاطِ شَعْبٌ واحِدٌ له طابع واحِد ، ولكي تُصبحَ هذه الشُّعوب المختلفة شَعْبًا ينسى ماضيه المثخَن بالفُرْقةِ والتَّنابُذ ليَذْكُرَ حاضِرَهُ المدعَّم بالوَحْدة والتَّآلف وليبنيَ حَضارةً متميِّزةَ الطابع وإن احتفظت من كل أصل بعِرْق ، على أنه لم يكن هناك شكٌّ في غَلَبَة الطَّابَعِ الميديِّ .

Media **ميديا**

Médie (cul.)

هي مَوْطِن الميديِّين Medes * ، وهي الاسْم القديمُ للطَّرَفِ الشَّماليِّ الغربيِّ من إيران الذي يَضُمُّ الآنَ أذربيجان وكردستان وجانبًا من كرمنشاه وكانت عاصِمتها إكباتانا Ecbatana (همذان حاليًا) . وفيما بَيْنَ عامي ٦٨١ و ٦٦٩ ق.م زحفت القُوَّات الأشوريَّة إلى وسَطَ إيران سَعْيًا وَراءَ الاستيلاءِ على خيْلٍ لجَيْش المِلكِ الأشوريِّ أسرحدون Esarhaddon الذي انتهى به الأمْرُ إلى عَقْدِ تحالُفاتٍ تبعيَّة مع عددٍ من الحُكَّام الميديِّينَ وغَيْرِ الميديِّينَ بهَدَفِ الحَيْلولةِ دونَ قيامِ مَمْلكةٍ ميديَّة مُوحَّدةٍ . غير أن سياكساريس Syaxares ابن قشتاريتا Khshathrita نجح في عام ٦٢٥ ق.م في لَمِّ شَمْلِ عديد من القبائل الميديَّة النَّاطِقة باللُّغة الإيرانيَّة وبَعْضِ العَشائِر السكوذية [السقيثيَّة] Scythians * وأقوام المانا Manna * من غَيْرِ الإيرانيِّينَ في دولة موحَّدة . وإذ كان على عَلاقةٍ حَميمةٍ مع بابل ومع السكوذيِّينَ فقد استولى على أشور في عام ٦١٤ ق.م وما لبث بَعْدَ عامَيْنِ بعد أن تحالَف مع نابوپولاصر Nabopolassar البابليِّ أن اقتحمت قواته نينوى Nineveh عاصمة أشور ، ووزَّع الحُلَفاء أقاليم أشور

المُقْتَطَفاتِ المُكْتَشَفَةَ مُنْذُ عصر النَّهْضةِ جعلت غوته Goethe يَقُولُ : « إنني لم أَعْتَزّ بإنسان بَعْدَ سوفوكليس مِثْلَما أعتزُّ بميناندر . إن فيه نَقاءً وَنُبْلًا مُطْلَقًا . إن رُوحَهُ العظيمةَ الهادئة لا تُضارَعُ . ومن المُؤسِفِ حقًّا أننا لا نملِكُ الكَثيرَ مِمَّا تَرَكَهُ ، غَيْرَ أنَّ هذا القليلَ الذي بَقِيَ لَنا لا يُقدر ، ففيه مادَّة خصبَة حَتَّى للرِّجال المَوْهوبينَ » .

كان ميناندر حَكيمًا إغريقيًّا مُتَفَتِّحًا وَفَيْلسوفًا مَسْرحيًّا تتركزُ فلسفته في الدَّعوة إلى حُبِّ الإنسان والوفاقِ وَالتَّآخي بَيْنَ البَشرِ ، وفي قَوْلَتِهِ المأثورة : « ألا ما أَسْمى الإنسان بَيْنَ المَخْلوقاتِ حينَ تتكامَلُ له إنسانيَّته » .

ومسرحيَّته التي عُثِرَ عليها أخيرًا وهي « عَدوّ الإنسانِ » لا تصوِّر الإنسانَ وَحْشًا في جَميع ما يَصْدُرُ عَنْه ، بل بَشَرًا قد لا يَرْقى إلى مَنْزِلةِ الإلهِ ، وهي تَفيضُ بإنسانيَّةِ المؤلِّف وحُبِّه للبَشَرِيَّة .

وقد اقتَبَس كلٌّ من تيرينتيوس Terence * وبلاوتوس Plautus * الكَثيرَ من مَلْهاوات ميناندر وحَوَّلاها إلى اللاَّتينيَّة . ولم يظفَر ميناندر باهتمامِ العَصْرِ الحَديثِ إلَّا في القَرْن التَّاسِعَ عَشَرَ .

Mendelssohn - Bartholdy, Felix (mus.)

مِندِلْسُون ــ بارْتولْدي ، فِلِكْس
(١٨٠٩-١٨٤٧)

مُؤَلِّف موسيقى ألمانيّ ، وكان حَفيدًا للفَيْلَسوفِ اليهوديّ موسى مندلسون غير أنه شَبَّ لُوثَرِيًّا . كان عازِفًا بارعًا على البيانو والأرغن وقائِدًا شَهيرًا للأورْكِستر وَمُديرًا لكونسيرڤاتوار ليبزغ وَمُصَوِّرًا هاوِيًا .

تألَّقَتْ عَبْقَريَّتُهُ منذ صِباه فألَّفَ افتتاحيَّةَ « حُلم لَيْلَةِ مُنْتَصف الصَّيْف » A Midsummer night's dream وهو في سِنِّ السَّابعةَ عَشْرَةَ ، ثُمَّ افتتاحيَّةَ « كَهْف فنغال » Fengal's Cave . كَذَلِكَ أَلَّفَ الأوبريت وَالأوراتوريو وَخَمْسَ سيمفونيَّاتٍ و ٢ كُونْشيرتو للبيانو وكُونْشيرتو للفيولينه ، وَعَدَدًا من مَعزوفات موسيقى الحُجْرةِ والبيانو المُنْفَرِد والأورْغن وَالأغاني . جَمَعت مُوسيقاهُ بَيْنَ حَماسِ الرُّومانسيَّة المُلْتَهِب وَوَقارِ الكلاسيكيَّة .

لِفَلْسفةِ أبيقور في كوميديات ميناندر . وهي فلسفةٌ لا تَتَّصِلُ بالاستغراق في المَلذّات المُتاحة في الحَياة ، بل تُوحي بمَثَلٍ أعْلى هو التَّخلُّص من الألَمِ والإخلاد إلى السُّكون الذي لايعكِّره شَيْءٌ ، والتزام السَّكينة حِيالَ المُعاناة . كتب ميناندر أَكْثَر من مئةِ مَلْهاةٍ . وأفضل مَسْرحيَّاته التي بقي جُزْءٌ منها إلى اليَوْم هي مَسْرحيَّة « التَّحْكيم » The Arbitration .

ويتجلَّى أَثَرُ أوريبيديس في أعْمالِ ميناندر مِنْ حَيْث أسْلوب تناوُله للعَمَل المسرحيِّ ، فَيهبِطُ من عَليائِهِ وَيَجْعَلُ جَوْهَرَ المَوْضوعِ مِمَّا يجري على الأرْض في الحَياة الإنسانيَّة ، فلا يُصَوِّر شُخوصَهُ باللَّوْنَيْن الأبيض والأسود داخِلَ أُطُرٍ مَحْدودةٍ ، أيْ يمثِّلان الخَيْرَ الكامِلَ أو الشَّرَّ الكامِلَ ، وإنما يُظلِّلهم بِطَريقةٍ طبيعيَّة تاركًا لَهُمْ حرِّية اتّخاذ مُخْتلف المَواقف مع مُخْتلف الحالاتِ . وكان يُبدي تَسامُحًا إزاءَ زلَّات النِّساء ونَزَوات الرِّجال ، فلقد كان يُحِبُّ النَّاس على عِلَّاتهم بِأَخْطائهم وحَماقاتِهم .

وحاول بطلميوس الأوَّل أن يضمَّ ميناندر إلى بلاطه بالإسكندريَّة لكنَّه أبى أن يُبارِحَ أثينا التي قَضى فيها عُمْرَهُ كلَّه ومات غَرَقا وهو يَسْبَحُ في مياه ميناء بيريه .

وكان أسلوبُ ميناندر واقعيًّا بَعيدًا عن شَطَحات أريستوفانس الخَياليَّة ، وشخصياته مَألوفة تُستَوحى من قَوْمِهِ وَمواطنيه . وكانت حَياةُ المَدينةِ تَسْتَهويه ، حَتَّى لَنَلْمسَ في مَلْهاواته ما طَرأَ على المدينةِ من تَغيُّرٍ بيِّن ؛ فَنَسْمعَ شُخوصَهَ تتحدَّث عن السَّعْي وَراءَ المال وَشُئون البَيْعِ والشِّراء ، واختفت الضَّحكات الصَّاخِبة بين النظَّارة وحلَّت مَحَلَّها الابتسامات الرَّقيقة ، إذ كان الهدوءُ العقليُّ المتأمِّل هو رائِدَهُ ، والواقع والمأساة والعاطفة التي تَعْكِسُ نَماذِجه البَشَريَّة هي هَدْيه .

وكانت دِعامةُ فنِّهِ الانتقال من البُطولة إلى الواقعية ، ومن المثاليَّة إلى المَألوفِ ، ومن التَّزمُّتِ والجُمود إلى العاطفة والوِجْدان . وكان أسلوبُه هو ورفاقه يَمْضي على نَهْجِ أوريبيديس . لهذا كان ميناندر بِحَقٍّ هو خالِقَ المَلْهاة الحَديثة ، وهو الذي غَيَّر شَكْلَها تَغييرًا كامِلًا وَأعطاها مَضْمونًا إنسانيًّا عَميقًا .

ومن الغريب أنَّ البشريَّة لم تقعْ على مَلْهاةٍ كامِلةٍ لميناندر إلَّا منذُ أعوامٍ ، ومع ذلك فإن

ظهرت خلال عَصْرِ النَّهْضة مُحاوَلات لإحياء المسرحيات الإغريقيَّة بمُصاحبة النَّغَم للكلام المَنْطوق . وأهمُّ النَّماذج الحديثة لاستخدام المَشْجاة بهذا المَعْنى هي ماقامَ به جورج بِنْده Georg Benda ١٧٧٤ في مَسْرَحيَّتـه « أريادني في نـاكسوس » Ariadne auf Naxos و « ميديا » Medea * ثُمَّ ريتشارد شتراوس Richard * Strauss وآرثر هونيغر Arthur Honegger في النِّصْفِ الأوَّلِ من هذا القرن .

وثَمَّة مَعْنًى آخر شديد الشُّيوعِ للمَشْجاة هو المَسْرحيَّة التي تَعْتَمِدُ في تأثيرها على المواقف العاطِفيَّة الحادَّة أَكْثَر مِمَّا تعتَمِد على بناء الشَّخصيَّات وَتَطْويرها . ويعزى هذا الاستخدام إلى جان جاك روسو ــ Jean Jacques Rousseau في مَسْرَحيَّتِهِ « بيغماليون » Pygmalion* التي قُدِّمت على المَسْرَح سنة ١٧٧٠ ، وكان يُصاحِب الحِوار المَنْطوق لهذه المَسْرَحيَّة الرُّومانسيَّة خَلْفيَّةٌ موسيقيَّةٌ . على أن مشْجاوات القَرْن التاسِع عَشَرَ الشَّهيرة التي تُعَدُّ مَسْرَحيَّةً « إيست لين » East Lynne نَموذجًا كلاسيكيًّا لها لم تَكُنْ مَصْحوبةً بالموسيقى . وفي عَهْد السِّينما الصَّامتة في العُقودِ الأولى من القَرْنِ الحالي كان ثمَّة عازِفٌ على الأورْغن أو البيانو يَعْزِف الموسيقى المُلائمةَ مُصاحِبة للأفْلام لِمُضاعفة تأثير اللَّحظات الانفعاليَّة . كذلك تَضمُّ تَمْثيليَّات أوبرا الصابون soap opera * خلفيَّة موسيقيَّةً تُهيِّجُ المشاعرَ والوِجْدان وَفْقَ مَسيرة الأحْداث أسًى وفَرَحًا إلى غير ذلك mood music ، وخاصَّة عندما تَبْلُغُ القِمَّة من حَلِّ العُقْدة المَسْرَحيَّة .

melody **لَحْنٌ ، مِيلُودِيَّة**

mélodie f. (mus.)

هو الخَطُّ اللَّحْنيُّ أو نَغَم العَزْف أو الغناء سَواءً أكانَ وَحده أَمْ مَصحوبًا بأنغام هارمونيَّة . وعناصِر الموسيقى الثَّلاثَةُ هي : اللَّحْن melody والإيقاع rhythm * والهارمونيَّة harmony * .

Menander *Ménandre* **ميناندر**

(drama) (٣٤٢-٢٩٢ ق.م)

أمير شعراء المَلْهاة الحديثة ، وكان صَديقًا للفَيْلَسوف أبيقور ، فلا غرابة أن لَمَسنا أثرًا

menhir **مِنْهِير**

menhir m. (arts)

نُصبٌ من عَهْدِ ما قَبْلَ التَّاريخ مِنَ الحَجَرِ الطَّبيعيِّ أو المَنْحوتِ نَحْتًا بدائيًّا .

Menthou *Mentu* (cul.) **منتو**

see: **Mentuhotep II**

Mentuhotep II **مِنتحُوتيبي الثَّاني**

Mentouhotep II (cul.)

مُؤَسِّسُ الدَّوْلَةِ الوُسْطى وَمَلِكُ مِصْرَ مُوَحِّدُ الجَنوبِ والشَّمال . بَذَلَ كُلَّ مافي وُسْعِهِ لإِصْلاحِ ما تصدَّع من بُنْيانِ مِصْرَ ، كما أَمَّنَ حُدُودَها وأعاد ضَمَّ بِلادِ النُّوبة والواحاتِ ، وشهدت مِصْرُ في عَهْدِ خُلفائِهِ نَهْضةً فَنِّيَّةً واقتصاديَّة . وهكذا مَهَّد هَؤلاءِ الملوكُ لقيام الأُسْرة ١٢ التي تُعَدُّ من أَعْظَمِ الأُسَرِ التي حكمت مِصْرَ شأْنًا .

وفي عَهْدِ الدَّوْلةِ الوُسْطى اتَّخذَ المُلوكُ أَسْماءً خَلعوها على أَنْفُسِهِم يَدْخُلُ في تَرْكِيبها إِلَهٌ من الآلِهةِ ، فاتَّخذَ مُلوكُ الأُسْرة ١١ « منتحوتيبي » اسمًا لهم اشتِقاقًا من اسْمِ إلهِ الحَرْبِ « منتو » Menthou مَعْبودِ مِنْطَقةِ أَرْمنت حَيْثُ نَشأُوا ، كما اتَّخذ مُؤَسِّسُ الأسرةِ الثَّانيةَ عَشْرةَ لِنَفْسِه اسمَ « أمنمحات » المشتقَّ من اسمِ الإِلَهِ آمون الذي سادَتْ عِبادَتُه في عَهْدِ هذه الأُسْرةِ ، كذلك اتَّخذ مُلوكٌ ثلاثةٌ من مُلوكِ هذه الأُسْرةِ اسْمَ « سنوسرت » المُشْتَقَّ من كلمةِ أوسرت بِمَعْنى القُوَّةِ .

(صورة ٣٩٨)

Mercury (myth.) see: **Hermes**

merlons **شُرَّافات عرائسيَّة ، عَرائِس**

merlons m. (arch.)

مُفْرَدُها شُرَّافةٌ وهي ما يُتَّخَذُ من حِلياتٍ تُكلِّلُ رُؤوسَ المَساجِدِ وَالمباني ، وَتَتتالى رُؤوسُها إلى أعلى رامِزةً إلى ارتباطِ الأَرْضِ بالسَّماء أو إلى ما بَيْنَ المُسْلمين من تَرابُطٍ وَمُساواةٍ هُمْ فيها كأَسْنانِ المُشْطِ . وكانت أَوَّلُ ما ابْتُدعت شُرَّافاتٍ مُسَنَّنَةً crenellations * ، ثُمَّ تطوَّرَتْ إلى عَرائسَ تَحْكي أَعْرافَ الدِّيكة على نَحْوِ ما نَرى في جامِعِ ابن طولون بالقاهرةِ ، ثُمَّ أَصْبَحت على شَكْلِ زَهَراتِ الزَّنْبَق لها بَتلاتٌ ثلاثٌ تَحْصُرُ فيما بَيْنَها فَراغاتٍ تكونُ هي الأُخْرى على شَكْلِ زَهَراتٍ مُتَجانِسةٍ صافيةٍ شَفَّافةٍ تحكي في لَوْنِها زُرْقَةَ السَّماءِ . (صورة ٤٠٩)

Mesopotamian **آلِهةُ ما بَيْنَ النَّهرين**

pantheon *panthéon m. mésopotamien* (myth.)

كان للسُّومريِّينَ عَديدٌ مِنَ الآلهةِ لا يَجْمعُهم حَصْرٌ ، فَلِكُلِّ مَدينةٍ إِلهٌ ولكُلِّ أُسْرةٍ إله ولكلِّ مَظْهرٍ من مَظاهِرِ الحَياة إله . حتّى لَقدْ بلغ تَعدادُ أسمائهم نَحْوًا من ٥٠٠٠ إلهٍ . وكانت المعابدُ لا يكادُ يَخْلو منها رُكْنٌ يَضُمُّ إلهًا ، ولكل مَعْبد كَهَنتُه الذينَ اضطردت الزِّيادةُ في أعدادهم لِكَثْرةِ ما أنشئَ من مَعابدَ . وكانوا إلى جانبِ ما يستولون عليه من نُذورٍ مختلفة يزْحمون على النَّاس حياتَهم العامَّةَ تِجاريَّة أو سياسيَّة فلا يَكادُ يُبرمُ في هذه أو تلك شيءٌ إلّا عن أمرِهم ، وكما مَلَكوا زمامَ النَّاس مَلكوا أحْيانًا زِمامَ المُلوكِ فلايستطيعونَ أن يُدَبِّروا أمْرًا إلا عن مَشورَتِهم .

وكانت العِبادةُ عِنْدَ السُّومريِّينَ والبابليِّينَ مبعثَها الخوف من شُرورِ الحَياة والأمَلُ في أن يعيشوا دُنياهم آمنينَ وادعينَ لا يُفكِّرونَ في أُخراهم بِنَعيمها وَشَقائِها . وكانت صلاتُهم لآلهتِهم وَقرابينهم هي لِدَفعِ أذًى من مَرَضٍ أو شَرٍّ أو لِطَلَبِ جاهٍ وَرغدٍ أو للعِصْمة من زلَّةٍ تَجرهم إلى كارثةٍ . وهكذا كان دينُهم لا يشغَلُهم بآخرة ، بل بالدُّنيا وحدَها بنعيمها وهنائها . من أجْلِ ذلك أفرطوا في الخضوعِ للكَهَنةِ الذين كان إليهم وصلهم بالآلهة وَجلْبِ رِضاهُم عَنْهم . ومِن أجل ذلك كانت النِّساءُ تَهَبْنَ أنفسَهُن لِخِدْمةِ المعابد ، ولا ضَيْرَ عليهِنَّ في أن يأتين كل ما يطلبُه إليهن الكَهنةُ ، وما كان الآباءُ والأهلون يَجدونَ في ذلك غَضاضةً ، بل كانوا يَعُدُّون دخولَ بناتِهم إلى تلك المَعابِدِ فَخرًا ويُقيمونَ لذلك حَفْلًا تُقدَّمُ فيه القَرابين .

وكانوا يَرَوْنَ أنَّ للكَوْنِ وما يضمُّ من موادَّ ومظاهِرَ ذواتٍ كَذَواتنا ، ولكلِّ ذاتٍ من تلك الذَّواتِ وُجودُها الخاصُّ بها حَياةً وإرادةً . ولم تكن هذه النَّظْرةُ مُجَزَّأةً بتجزُّؤِ الموادِّ والظَّواهر ، بل كانت تلك للجَوْهَرِ كُلِّهِ ، فلم يكن السُّومريُّ والبابليُّ يَنْظُرُ للحَجرِ قِطْعةً قِطْعةً ولا للمِلح ذَرَّةً ذرَّةً ولا للقمح حَبَّةً حبَّةً بل كانت نَظْرتُهُ شامِلةً لجَوْهرِ كُلِّ شيءٍ بجزئياته ، وما يكون للجَوْهرِ من خَصائص يَكونُ لجزئياته . وكان الإنسان في نَظْرةِ العالَمِ القَديمِ هو مِحْور الوُجودِ كُلِّه بآلهته وظواهر الطَّبيعة فيه ، وكل مازاده السُّومريُّ والبابليُّ هو تنظيمه لتلك الصِّلاتِ بَيْنَ ظواهر الطَّبيعة والإنسانِ وكأنَّها كلَّها مُجْتَمعٌ واحِدٌ تؤلِّفُ بَيْنَهُ رَوابطُ اجتماعيَّةٌ كتلك التي تؤلِّفُ بين مُجْتَمعٍ إنسانيٍّ . من هنا كانت نظرةُ ابنِ بلادِ ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ إلى الوُجودِ كلِّه المُحيطِ به والذي كان يرى نَفْسَه جزءًا منه بِجَماده وَحَيَوانِهِ وَظواهِرِه ، فلم يَكُنْ غريبًا عليه أن يَعُدَّها جَميعًا مَعَهُ أفرادًا في تلك الدَّولةِ التي تصوَّرها ، لها جَميعًا حُقوقُها كما له حُقوقُه مَع تَفاوتٍ بَيْنَهما ، لِكُلِّ جُزْءٍ حَقُّه في الحَياةِ على وَفْقِ ما تُخَوِّلُه لَه ، وعلى قَدْرِ قيمة هذا الجُزْءِ وَوَظيفتِه في الوُجودِ تَمامًا كما للإنسان طِفلًا وَشابًّا وَشَيْخًا وَرَجُلًا أو امرأةً وَحرًّا أو عَبْدًا .

Messiaen, Olivier **ميسيان ، أوليڤييه**

(mus.) (١٩٠٨ -)

مُؤلِّف موسيقى فَرَنْسيٌّ وَعازِفُ أورغن وَكاتبٌ في شُئونِ الموسيقى ، قام بِتَجارِبَ موسيقيَّةٍ على غِرارِ التَّجارِبِ المَعْمَليَّةِ مُسْتَخْدِمًا في موسيقاهُ وَسيطًا إلكترونيًّا إلى جانبِ الآلاتِ التَّقليديَّةِ وَعِدَّةِ آلاتٍ إيقاعيَّةٍ نَظَرًا لتأثُّرِه الشديدِ بالموسيقى الهِنْديَّة . وَدَأَبَ ميسيان على تقديمِ أعْمالِه للجُمْهورِ مَشْفوعةً بِشَرْحٍ وَتَحْليلٍ يُبَيِّنُ فيهما ما تتضمَّنُهُ من أفْكارٍ جَديدةٍ وَأساليبَ مُسْتَحْدَثةٍ . ومن هذه الأَعْمالِ سيمفونيَّتُهُ الشَّامخةُ « تورانغاليلا » Turangalîla الَّتي قدَّمتها أوبرا باريس خِلالَ عام ١٩٦٨ في صُورةِ باليهٍ من تَصْميمِ رولان پيتي Rollin Petit . وَكَثيرًا مايُحاكي ميسيان تَغْريدَ الطَّيْرِ مُحاكاةً أوركستراليَّةً في أَعْمالِهِ مِثْلِ مَقْطوعتِهِ للبيانو والأوركستر « صَحْوةُ الطَّيْرِ » The Awakening of the birds . وكتب أَعْمالًا دينيَّةً وَثيقةَ الصِّلةِ بالكنيسةِ الكاثوليكيَّة ، كما أَلَّف للأُورْغن مَلْحَمَتَهُ الرَّائعةَ الَّتي تَضُمُّ : مَوْلِد المسيحِ Nativité du Seigneur وصُعود المَسيحِ L'Ascension و « الوَليمة السماوية » Le Banquet céleste و « الأبرار يوم النشور » Les Corps glorieux .

metal working technique (arts)

see: **repoussé**

هي مَسيحيَّةٌ . وَمُنْذُ إغريقِ القَرْنِ الرَّابعِ ق.م لم يظهَرْ فنَّانٌ أَحَسَّ بالسِّمات الجَليلةِ الَّتي يَنْطَوي عليها جَسَدُ الإنسانِ العاري مِثْل ميكلانجلو ، غير أن ما اتَّصَفَ به عَقْلُهُ من نَزْعةٍ أفلاطونيَّةٍ حادَّةٍ قد وَحَّدَ بَيْنَ أَفْكارِه وانْفِعالاتِه ، فإذا إعجابُهُ يَنْأى به عن الحِسيَّةِ إلى المِثاليَّةِ ، فَجاءَ تَصْويرهُ للعُرْيِ فَريدًا في نَوْعِهِ رَغْمَ احتفاظِهِ بِقُوَّةِ انْدِفاعَتِهِ الأُولى . ولعلَّ أرْوَعَ تَجْسيدٍ للمَنْحوتات الكلاسيكيَّة على يَدِ ميكلانجلو هو تِمْثالُه الشَّهيرُ « داوود » بفلورنسا ، كما تُعَدُّ صُورُهُ في سَقْفِ مُصَلَّى سيستينا بالفاتيكان أَرْفَعَ منجزاتِهِ التَّصويريَّة قُرْبًا مِنَ الكَمالِ . ومن بَيْنِ أَشْهَرِ أَعْماله في مَجالِ النَّحْتِ تمثالُ « موسى » (كنيسة القديس بطرس بفينكولي بروما) وَمَجْموعةُ تماثيل « الأرقَّاء أو الأَسْرى المَغْلولينَ » (اللُّوفْر وَفلورنسا) و « عَذْراء الدَّرَج » (دار بوناروتي بفلورنسا) وَتماثيلُ « الشُّروق والغُروب واللَّيْل والنَّهار » (بِضَريحِ آل مديتشي بفلورنسا) و « العَذْراء الأَسيانة » (بالفاتيكان) . ومن أَشْهَرِ أَعْماله في مَجالِ التَّصويرِ فَضْلًا عن سَقْفِ مُصَلَّى سيستينا لَوْحة « العَذْراء والمسيح الطِّفْل ويوحَنَّا المَعْمِدان » (مُتْحَف أوفتزي بفلورنسا) و « يوم الحِساب » (بالفاتيكان) و « ليدا وطائر البَجَع » (ناشونال غاليري بلندن) .

وعندما تولَّى مَسئوليةَ كَبيرِ مُهَنْدسي كَنيسةِ القِدِّيس بُطرس اعْتَمَدَ تَصْميمَ المِعْماريِّ برامانتي Bramanti القائمَ على الصَّليب الإغريقيِّ Greek cross * مع بِضْعَةِ تَعْديلاتٍ ، غَيْرَ أنَّهُ تخيَّلَ سَقْفًا أكثر شُموخًا من سَقْفِ سَلَفِه يَرْتَفِعُ فَوْقَ ضَريحِ القِدِّيس بُطْرس الأُسْطوريِّ ، فتخيَّلَ قُبَّةً ذاتَ نِسَبٍ خارِقةٍ لا تَقْتَصِرُ وَظيفَتُها على رَبْطِ الفَراغاتِ الدَّاخليَّةِ وَالكُتَلِ الخارجيَّة لذاتِ المَبْنى في وَحْدةٍ واحدةٍ فَحَسْبُ ، بل تُؤَدِّي دَوْرَ الرَّمْزِ في عاصِمةِ العالمِ المَسيحيِّ ، وَلَعَلَّها أَشَدُّ القِبابِ في العالمِ سَيْطَرةً على ماحَوْلها من قِبابٍ وَأَعْمَقُها أثرًا على تَطوُّر الحَضارةِ .

(الصور ٣٧٧ ، ٤٠١ ، ٤١٢ ، ٥٦٩)

الأبعادُ الموسيقيَّةُ الدَّقيقةُ **microtones**

micro-intervalles m. (mus.)

هي ما يَقِلُّ عن نِصفِ دَرَجةٍ ، إمَّا سُدْس أو رُبع أو ثُلث الدَّرَجة . وَهي مَذْهبٌ

نِسْبيًّا التي تفرضُها قواعدُ الإفريز الدُّوريِّ على كُلِّ حَشْوةٍ مَنْحوتةٍ لَمْ تُفْسِحِ المَجالَ لِهذا التَّطاوِلِ على قَوانينِ الزَّخارِفِ المِعْماريَّة .

(صورة ٤١٠ ، وشكل ٤٥)

مِتْرونوم **metronome**

métronome m. (mus.)

جِهازٌ دَقَّاقٌ يُضْبَطُ لِكَي يُكَرِّرَ عَدَدًا مِن الدَّقات في كُلِّ دَقيقةٍ وَفْقَ مَشيئة من يَقومُ بِضَبْطِه ، وذلك لِمُصاحبة العَزْفِ الموسيقيِّ . وهو عبارة عن بَنْدولٍ يَتَأَرْجَحُ بِسُرْعةٍ يُحَدِّدها ثِقْلٌ مُتَحرِّكٌ على ساقِ البندولِ إلى أَعْلى وإلى أَسْفل ، وَكُلَّما ارتفعَ مَكان الثِّقل أَصْبَح البندول أَبْطَأ وَبالعَكْسِ . وَيُسْتَخْدم المترونوم في تَحْديـدِ سُرْعـاتِ الأداءِ الموسيقـيِّ tempo * . وَيَرْجِعُ الفَضْلُ إلى قِنْكِل D.N. Winkel في اختراعِ هذا الجِهازِ الشَّائعِ الاستخدام والذي سَطا عَلَيْهِ مِلْتزل J.N. Maelzel (١٧٧٢ – ١٨٣٨) وسجَّله باسْمِه عام ١٨١٤.

مِتْزو سوپْرانو **mezzo-soprano**

(It.: **half-soprano**) (mus.)

مَعْناها الحَرْفيُّ : نصفُ السُّوپرانو ، وهي طَبَقةُ صَوْتِ النِّساء مُتَوسطةُ الحِدَّةِ ، وَهي طَبَقةٌ صَوْتيَّةٌ مُعْتَدِلةٌ وَتكونُ بين السُّوپرانو soprano * والكُونْترالطو contralto *

مَيْكِلانْجلو، **Michelangelo (Michael Anglo)**
(١٤٧٥-١٥٦٤) **Buonarroti** (arts)

فَنَّانٌ إيطاليٌّ عَمِلَ مَثَّالًا وَمُهَنْدِسًا وَمُصَوِّرًا وَشاعِرًا ، وَيُعَدُّ أَحَدَ أَعْظَمِ الأساتذةِ العالميِّينَ في هذه المَجالاتِ . تَتَلْمَذَ على يَدِ غيرلانداَيو Ghirlandaio * وانتقل إلى دِراسةِ أَعْمالِ جوتو Giotto * ومازاتشيو Masaccio * ، ثُمَّ الْتحق بِمَدْرسة النَّحْتِ في حَدائقِ آل مديتشي بفلورنسا ليتعرَّف على أَسْرارِ المَثَّالينَ القُدامى الَّذينَ أَتْقَنوا تَصْويرَ الجِسْمِ الإنسانيِّ أَثْناءَ الحَرَكةِ بِنَبْضِهِ وَتَوتُّرِ عَضَلِه ، ثُمَّ انْخَرَطَ في دِراساتِهِ الخاصَّة بِتَشْريحِ جِسْمِ الإنسانِ .

رأى ميكلانجلو في المُثُلِ الأَفْلاطونيَّة رُوحانيَّةً مُطْلَقةً ، وإذ كان العَمَلُ الفَنِّيُّ بالنِّسبة له هو أن يُشارِكَ على الدَّوامِ في عالمِ الأَفْكار ، جاءت إنجازاتهُ الفَنيَّةُ فَلْسفيَّةً كما هي جَماليَّةً ، وثنيَّةً كما هي مُتَدَيِّنةً ، وأفلاطونيَّةً كما

فَنُّ ما وَراءَ الطَّبيعةِ ، **metaphysical art** *art*
فَنٌّ ميتافيزيقيّ *m. métaphysique* (arts)

مَذْهَبٌ فَنِّيٌّ تَرْجِعُ نَشْأَتُهُ إلى جورجيو ده كيريكو De * Chirico وكارلو كارا Carra وده بيزيس De Pisis ، ويعدُّ حلْقَةَ الوَصْلِ بَيْنَ الرُّومانسيَّة والسُّوريالِيَّة Surrealism * . وإلى هذا المَذْهبِ تَرْجعُ تلك التَّصاويرُ التي تَفعلُ القَلَقَ في النُّفوسِ فِعْلَ الكابوس ، إذ هي خَليطٌ بَيْنَ ما تَقَعُ عليه العَيْنُ وما يَخالُهُ الخاطرُ . وما إن هَلَّ عام ١٩٣٠ حتى كُتِبَ لهذا الفَنِّ الانزواءُ .

مِيتوپ ، حَشْوَةُ المَنْحوتاتِ **metope**

métope f. (arch. & arts)

تَعاقبُ في الإفريز الدُّوريِّ لَوْحاتُ التِّريغليف triglyph * ذاتُ الأخاديدِ الرَّأْسيَّةِ الثَّلاثة المَنْحوتة ، (وَعادةً ما تُمَثِّلُ طَرَفَ كمرة) مع لَوْحات الميتوپات [أو حَشْوة المَنْحوتات] التي تَقعُ بَيْنَ الكمرات ، والتي لم تَعُدْ زَخْرَفَتُها قاصِرةً على الطِّلاءِ المُلَوَّنِ البَسيط .

ولما كان إطارُ « حشوة المنحوتات » المُرَبَّع يَحْتَلُّ مَكانًا مَرْموقًا من المبنى فقد اجتذب إليه العَديدَ من المُصوِّرينَ والمَثَّالين على السَّواءِ ، إذ كان ، من ناحيةٍ ، مِساحةً مُناسبةً لِرَسْمِ مَشْهَدٍ يَضُمُّ شَخْصًا أو شَخْصَيْنِ أو ثَلاثة ، ومن ناحيةٍ أُخْرى كان تعدُّدُ الميتوپات القائمة على كُلِّ وَجْهٍ من أَوجهِ المَبْنى يُتيحُ تَصْويرَ حَدَثٍ كامِلٍ مُقَسَّمٍ إلى عِدَّة فُصولٍ باتت مَصْدَرَ شعبيَّة حَشَواتِ المَنْحوتاتِ سَواءٌ أكانت مُصَوَّرةً على الحَجر أو الفَخَّار أو كانت نَحْتًا مُلوَّنًا كما هي الحالُ في أَغْلَبِ الأَحْيان .

وكانت مُغامَراتُ الأَبْطال هرقل وثيسيوس وبيرسيوس مَوْضوعًا مُفَضَّلًا لِزَخارِفِ ميتوپات الإفريز الدُّوريِّ ، وكذلك كانت تفاصيلُ المعاركِ الأُسْطوريَّة الكُبْرى مِثْل صِراعِ الآلِهةِ مَعَ العَمالقةِ Gigantomachy * أو اللاَّبيث مع القنطوريِّ Centauromachy * أو الإغريق مَعَ الأمازوناتِ Amazonomachy * .

وقضت التقاليدُ بتَقْسيمِ المَوْضوعِ إلى سِلْسِلةٍ من المعاركِ الفَرْديَّة إلى أن أقدم بَعْضُ الفنَّانينَ على مُحاولاتٍ جَريئةٍ لضَمِّ جُمْلةِ شُخوصٍ مُمَثَّلةٍ فَوْقَ عِدَّة ميتوپات مُتَجاورةٍ في حَدَثٍ واحِدٍ ، غير أن الشَّخْصيَّةَ المُسْتقلَّة

ولا ثَقافة كالبابليِّينَ ، ومن ثَمَّ تَبنَّوْا ثقافتهم وَحافَظوا على آثارهم حِفاظهم على وَحْدةِ بلاد الرَّافدين يردُّونَ عنها غَزَواتِ سكَّان شواطئِ الخليج العربيِّ الفارسيّ ، وكان العيلاميُّونَ من بَيْنِ هؤلاء أشَدَّهم بَأسًا ، كما كانوا بَيْنَ الحينِ وَالحينِ ، يَثبونَ على بابلَ وَيَنْهبونَ ماتَصِلُ إليه أَيْديهم مِنْ منجزاتٍ فَنِّيَّة . وقد اتَّخَذَ هؤلاء الكاشيُّونَ عاصمتَهم في عقرقوف التي كانت تُسمَّى آنذاكَ دور كاريكالزو في مَكانٍ قَريبٍ من بغدادَ الحالية ، شيَّدوها في القَرْنِ ١٥ ق.م تُشْرِفُ عليها زقورةٌ بديعةٌ يُحيطُها دَرَجٌ وَتَحفُّ بها مَعابدُ الآلهةِ ، ومازالت بقاياها حتَّى الآن شاهِدةً على وُجودِها ، بل إن بَعْضًا من أَطْلالِها مازالت تَرْتَفِعُ في السَّماءِ بما يقاربُ خَمْسينَ مِتْرًا .

المَلْهاةُ الوَسيطةُ **middle comedy**
(٤٠٠-٣٢٠ ق.م) *comédie f. moyenne* (drama)

بَعْدَ أن انهارت أثينا مَهْزومةً وَفقدَت ممتلكاتِها الخارجيَّةَ وَسادَ فيها حكمُ الإرْهاب واختفت الحرِّيَّة إلى أن زالَ حكمُ الطُّغاة (انظر tyrant) عَقِبَ ثَوْرةٍ عنيفة ، أضحى الإسرافُ في المَلذَّات الطَّابعَ السَّائدَ للمجتمع ، ومن ثَمَّ تغير طابعُ المَلْهاة تدريجيًّا وتحوَّلت إلى ما عُرف بالمَلْهاةِ الوَسيطةِ التي التزم فيها المؤلِّفونَ جانبَ الحَذرِ خاصَّةً عند مُعالجةِ الأمور السِّياسيَّة .

وقد تضاءل دَوْرُ الكوروس في هذا الشَّكلِ الجديد ، غير أنها لم تتخلَّصْ تَمامًا من القَصائد الغنائيَّة التي تتَّصلُ اتِّصالًا وَثيقًا بِمَوْضوعِ المَسْرَحيَّة ، ولكنها تخلَّصت من « القَضيب » ومن استعمال الألفاظ النَّابية التي كانت شائعةً في المَلْهاة القَديمة ، وبقي الهجاءُ والتَّعْريضُ برجالِ السِّياسة والفَلْسفة وَبِعُيوبِ المجتمع السَّائدة من نِفاقٍ وَجَشَعٍ وما إليهما . كما طوَّرت المَرْحلةُ الوَسيطةُ ملهاةَ السُّخْرية فلم تَعُدْ قاصرةً على السُّخرية من الأساطيرِ فَحَسْبُ ، بَلْ وبطريقةِ تَناوُلِ كُتَّاب المَأساة للأساطير ، ومكثت الملهاةُ الوَسيطةُ منذ مَطْلَعِ القَرْنِ الرَّابع إلى حَوالَى عام ٣٣٠ ق.م.

وإذا كنا لا نَمْلِكُ من المَلْهاة الوَسيطة إلَّا مقتطَفاتٍ ، فإن ثمة وفرة من التَّماثيل المنمنمة الباقية تَكادُ تُبرِزُ أَدْوارَ المُمَثِّلين بِوُضوحٍ ، تَعْبيرًا عن إخلاصِهم لماضي بلادِ الرَّافدين وعقائدها الدِّينيَّة . وعلى الرَّغم من قُدْراتِ الكاشيِّين المعماريَّة المتميِّزة فإنهم لم يتخلَّصوا من طبيعتهم الخَشِنةِ أو يضيفوا إلى خِبْراتِهم النَّاقصةِ ، وانعكس ذلك على مُنْجَزاتِهم حَتَّى تلك التي نَقلوها بعنايةٍ تامَّةٍ عن نَماذجَ سابقة .

ومنجزاتُ النَّحْتِ والتَّصوير الباقية قَليلةٌ ، ومع ذلك فهي تُعيننا على إدراكِ التَّحول الجوهري من عالم الحضارة السُّومريَّة البابليَّة إلى عالم الحضارة البابليَّة الكاشيَّة ، فهي تنتمي إلى مَجْموعةٍ جديدة من الأشكال الفنيَّة . كذلك اختفى عُنْصُرا النَّقْشِ البارز الرَّئيسيَّان في الفنِّ البابليِّ القديم وَهما لوحات النُّذور وَنُصب النَّصْر وَحَلَّ محلَّهما النَّقْشُ البارزُ على قوالب الآجُرِّ كجزءٍ من النَّحْتِ المِعْماري الكاشيِّ ، وكذلك لوحات الكودورو kudurru * التي ظل اسمُها مرتبطًا لفترة طويلة بالكاشيين وكانت تستخدمُ لِتَسْجيلِ منح الأراضي مُتَّخذةً شكْلَ النُّصب . وقد بدأ الحفر الدَّقيق على الحجر خلال القَرْن ١٥ ق.م يَتحرَّرُ من إسارِ تقاليدِ الفَنِّ البابليِّ القَديم ، فاحْتلَّتِ العَناوينُ المُفسِّرةُ للوحاتِ أَخْتامِهم الأُسْطوانيَّة مِساحاتٍ أَوْسَعَ فَوْقَ أَسْطُحِها وَتحوَّلَتْ إلى ابْتهالاتٍ مُسْهبةٍ ، وَلم تَعُدِ الرُّموزُ الإلهيَّةُ تحتلُّ إلا مِساحةً مُتَواضعةً . ولم يصل فَنُّ الرُّوسيَّات الكاشيُّ إلى القمَّةِ إلا في الفترةِ مابينَ القَرْنَيْنِ ١٥ و ١٤ ق.م سَواءٌ من ناحيةِ المَوْضوعِ أو الأسْلوبِ . ولم يَطْرَأْ على تِقْنة التَّصْويرِ خلالَ العَصْرِ البابليِّ الأَوْسَطِ الكثيرُ من التَّجْديد .

middle Babylonian (Kassite) period
période f. médo-babylonienne (cul.)
العَصْرُ البابليُّ الأَوْسَطُ
(١٥٩٤-١١١٥ ق.م)

زَحفَ الكاشيُّون على بابل واحتلُّوها بعد أن قَضَوا على الدَّوْلة البابليَّة القديمة وامتدَّ حكمُهم لها بعد ذلك قُرابةَ ستةِ قرونٍ لم تتخللها أحداثٌ ذاتُ بالٍ . والكاشيُّونَ فَصائلُ هِنْد أوربيَّة هبطَتْ من جبالِ زاغروس بإقليم لورستان الواقع في الشَّمال الغربيِّ من إيران ، وقد تعلَّموا اللُّغةَ البابليَّة وأخذوا عن حَضارتها . ولم يكن الكاشيُّونَ قَوْمًا مُبْدِعينَ ولا كانوا أَصْحابَ حِسٍّ مُرْهف وَلا حَضارة

middle Babylonian art *art m. médo-babylonien* (arts) **فَنُّ العَصْرِ البابليِّ الأَوْسَطِ**
(١٥٩٤-١١١٥ ق.م)

اتَّسمت العِمارةُ في هذا العهدِ بالطَّابع الكاشي (انظر middle Babylonian (Kassite) period) رَغْمَ ارْتباطِها الوثيق بالتَّقاليد المِعْماريَّة البابليَّة وقد حَرَصَ الكاشيُّونَ على ترميمِ الأَبْنية القديمة ، بل لقد أعادوا بناءَ بَعْضِ المعابِدِ البابليَّة في صُورةٍ أكثرَ جَمالًا ، تَجْريبيٌّ في الموسيقى كانَ من أَنْصاره هابا Hába الموسيقيُّ التَّشيكيُّ الذي وَضعَ مُؤلَّفاتٍ للوتريَّاتِ على أساسِ هذه الأبعادِ الدَّقيقةِ .

ميداس **Midas**
Midas (myth.)

جاء في الأساطير اليونانيَّة أن پان Pan * وَقَفَ ذاتَ مرَّةٍ يزهو وَسْطَ الحوريَّات بمواهبِهِ الموسيقيَّة وَيُفاخِرُ بِقُدْراته على قُدْراتِ أپوللو Apollo * في عَزْف المِصفارِ المَصْنوعِ من قَصَباتِ الغاب المتلاصقة بالشَّمْعِ ، وأقدم على دُخولِ مُباراةٍ غَيْرِ متكافئةٍ معه ، واحتكم إلى إله جَبلِ تمولوس ليقضيَ بينهما . عزف پان على مزمارِه لَحْنًا ريفيًّا أثارَ إعجابَ ميداس مَلِك فريجيا . وكان أپوللو قد حَملَ في يَدِهِ قيثارتَه المُطعَّمةَ بالعاج الهنديّ وبالأحْجارِ الكَريمةِ وَأمْسكَ بِيُمناهُ ريشةَ العَزْفِ وَراحَ يُحرِّكُ أَوْتارَ قيثارَتِه بِأصابعَ ماهرةٍ فانتشى تمولوس ودعا پان إلى الإقرارِ بهزيمةِ مزمارِه أمامَ قيثارةِ أپوللو . وقد سَلَّم الجميعُ بحكم إله الجبل عدا ميداس الذي لم يسلِّم به لمجانبته لِلْعَدالة ، ممَّا أغضبَ أپوللو فأصرَّ على ألا تَبْقى أُذُنا ميداس على حالتِها البَشَريَّة فأطالهما وَكَساهُما بشَعْرٍ رَماديٍّ خَشِنٍ وَتَحوَّلتا إلى أذني حِمارٍ . وَخَجِلَ ميداس من هذه الهيئةِ الزَّريَّة وأخفى أذنيه بتاجٍ مُرْتَفعٍ غَيْرَ أن حلَّاقَه كشفَ عن سرِّه المخجل ولم يَجْسُرْ على إفشائِه ، وحين ضاقَ بكِتْمانِ الأمر حَفرَ حُفْرةً في الأرْضِ وَهمس بِسِرِّ الأُذُنَيْنِ ثُمَّ أهالَ التُّرابَ على الحُفْرةِ ، وسُرْعان ما نبتت أَكمةٌ من شجرِ الغابِ مكانَ الحُفْرة ، ولم ينقضِ عامٌ حتى كانَ الغابُ قد نما وأخذ يُذيعُ السرَّ الذي خَبَّأه الحلَّاقُ . (صورة ٤٠٤)

فهي تُمَثِّلُ النَّماذجَ البشريَّة المَألوفة وَقْتَذاك مِمَّا يَدُلُّ على أنَّ المَلهاةَ الوسيطة كانت مَرْحلة انتقالٍ جَمَعَتْ بَيْنَ شَيْءٍ من مَلامِحِ المَلهاة القديمة وهذا الطابع الجديد . فكل ما كان يؤدِّيه شُخوصُ المَسْرحِ أقربُ إلى الحياةِ العادية والواقع ، مِنْهُ إلى الخَيالِ المَعْهود في المَلْهاةِ القديمة .

Middle Kingdom **الدَّوْلَةُ الوُسْطَى**

Moyen Empire (cul.)

وتشمل الأُسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة المصريتين من عام ٢١٦٠ إلى عام ١٧٧٨ ق.م.

Mighty Five **زُمْرَةُ الخَمْسةِ العِظام**

(Mighty Handful) *Groupe des Cinq* (mus.)

تَرْجمةٌ للعِبارة الرُّوسيَّة Moguchaya Kuchka الَّتي تَضُمُّ خَمْسةً من المُؤلِّفين الموسيقيِّين الرُّوس هم بالاكيريف Balakirev وسيزار كوي César Cui وألكسندر بورودين Borodin وريمسكي — كورساكوف Rimsky-Korsakov وموسورسكي Mussorgsky ، اتَّحدوا بزَعامةِ أوَّلِهم وارتبطوا بِرِباطٍ قَوْميٍّ هو الرَّغْبةُ الشَّديدةُ في خَلْقِ الفَنِّ الموسيقيِّ الرُّوسيِّ الحَقِّ ، المُسْتَمَدِّ من التَّاريخِ والأدبِ الرُّوسيين والموسيقى الفولكلوريَّةِ والمَأثورات الشَّعبيَّة بصِفةٍ عامَّةٍ في روسيا ، متباينينَ في ذلك مع موسيقيِّين آخرينَ يُنْظَرُ إليهم عادةً على أنَّهم تأثَّروا بأسْلوبِ أوربَّا الغربيَّة مثل تشايكوفسكي Tchaikovsky * وروبنشتاين Rubinstein. على أنَّهُ يَنْبَغي ألَّا نَتَّخذ من هذا التَّباين حدًّا فاصِلًا يَجْعَلُ الخَمْسةَ العِظامَ في جانبٍ والآخرينَ في جانبٍ مُخْتلِفٍ تَمامًا ، إذ من العَصِيِّ أن ينسى المَرْءُ ارْتباطَ تشايكوفسكي ببوشكين Pushkin على سَبيلِ المِثال . وعلى أيَّةِ حالٍ فقد نَجَحَتْ زُمْرَةُ الخَمْسةِ العِظامِ في مَسْعاها وقدَّموا أعْمالًا خلَّدَتْهم إلى اليوم ، كما فَتَحتْ للموسيقى الرُّوسيَّةِ أبوابَ العالَمِ بأسْرِه .

mihrab (niche) **المِحْراب**

mihrab m. (arch.)

كما وجَّه المعماريُّ الإسلاميُّ جُدرانَ المَسْجِدِ نَحْوَ الكَعْبة ، كذلك وضع قِبْلةً أو محرابًا في الجِدارِ المُقابِلِ لاتِّجاه الكَعْبةِ على شَكْلِ حَنِيَّةٍ تعلوها نصفُ قبة . والمِحْرابُ هو الموضع الذي يَقِفُ فيه المتعبِّدُ يَدْعو وَيُصلِّي ، أمَّا القِبْلةُ فهي الوِجْهة التي يتَّجهُ إليها المُصَلِّي ، ومن ثَمَّ يَكونُ المحرابُ شَيْئًا بِعَيْنِهِ أمَّا القِبْلةُ فَهِيَ أَمْرٌ مَعْنويٌّ .

وتميزت مساجدُ القاهرة الفاطمية بإقامةِ منور مُقَبَّبٍ أو مسنَّمٍ فَوْقَ مِحْورِ بائكة المِحْرابِ (جامع الحاكِمِ بأمر اللَّهِ وجامع الأزْهر) . وفي شكل المِحْراب وفكرتِه الرَّمزية مايثيرُ في الذِّهْنِ « عتبةَ الأبديَّة » التي أقامَها المِصْريُّونَ القدامى في مَقابرِهم كي تنفذَ منها الرُّوح إلى العالم الأبديِّ . وهكذا الحالُ مع القِبْلة ، فالمتعبِّدُ إذا لم يَسْتَطِعْ أن ينتهِيَ إلى الكعبةِ بِجَسَدِه فلا أقَلَّ من أن ينتهِيَ إليها برُوحهِ من خِلالِ المِحْرابِ الرَّمْزيِّ .

(صورة ٤٠٥)

millefiori **صِيغةُ الزَّهراتِ الألْف**

(It.) **(a thousand flowers 'tapestry')**

mille-fleurs m.

صِيغةٌ زُخْرفيَّةٌ بَديعةٌ زُيِّنت بها النَّسجيَّاتُ المُرَسَّمةُ في شَمال أوربَّا خِلالَ القرن الخامِسَ عَشَرَ وتندرج ضمن الطراز الدولي international style * ، تَغْمُرُ أسْطحَها وخلفياتِها رسومُ الزَّهراتِ المُتناثِرة بنورِها المُخْتلف الألْوان . وكان الأوربيُّونَ قد اقتبسوها عن الشَّرْق الأدْنى بَعْدَ عَوْدَتِهم من الحُروب الصَّليبيَّة . (صورة ٤٥١)

mime (Lat.: mimus, from Gk.: mimos)

mime f. (drama) **مِيم ، تَمْثيلٌ صامِت ، مُحاكاةٌ إيمائيَّة لِحالاتٍ مُجرَّدة ، مُمَثِّلٌ إيمائيّ**

اشتُقَّ اسمُ mime من كلمة mimesis * اليونانيَّة وَمَعْناها المُحاكاة ، ويُشيرُ في الأصْل إلى مَجْموعاتٍ متجوِّلةٍ من المُمَثِّلين والمهرِّجين والبهلَوانات الذينَ يَعْرِضون فُنونَهم في أماكِنِ تَجَمُّعِ الجَماهيرِ في الأسواقِ والميادين وفي أيَّامِ الأعْياد ، وكان بَعْضُهم مَوْهوبًا في فَنِّ المُحاكاة والإيماءِ . ظَهروا أوَّلَ ما ظَهروا في اليونان يُحاكونَ أصْواتَ الغَيْرِ وحَرَكاتِهم ويردِّدون العِباراتِ السُّوقيَّةَ المُفْحِشة ويأْتونَ بالحَركاتِ البَذيئةِ لاستدرارِ الضَّحك ، وَيتناولونَ مَوْضوعات الحَياة اليوميَّة أو يَهْزَأونَ بالآلِهة والأبْطالِ . وكانوا مَوْضِعَ ازدراءِ النَّاس إلى أن تطوَّرَ فنُّهم في اليونانِ الكُبرى (صقلية وجنوب إيطاليا) ، فتحوَّلت تمثيليَّةُ المُحاكاةِ في القَرْنِ الخامِسِ ق.م إلى نَثْرٍ موقَّعٍ على يَدِ سوفرون من سراقوسه Sophron of Syracuse ، وأمكن للفنَّان هيرودس Herodes أن يقدِّمَ من خِلال هذا الفنِّ صُوَرًا حيَّةً لشخصيَّاتٍ نَمطيَّةٍ مُعاصرةٍ بَقِيَ منها تمثيليَّاتٌ ثمانٍ .

وقد أخذَ الرُّومانُ تمثيليَّاتِ المُحاكاةِ عن اليونان أوَّلَ ما أخذوها في شَكْلِها الشَّعبيِّ الأوَّلِ خِلالَ القرنِ الثالث ق.م ، ولم يأخذ هذا الفنُّ مكانته بين الصِّيَغِ الأدبيَّةِ اللاتينيَّةِ إلَّا في القرن الأوَّل ق.م على أيْدي ديسيموس لابيريوس Decimus Laberius وپوبليوس سيروس Publius Syrus ، ولا تزالُ بعضُ أعْمالِهما باقية .

وإذ كان الرُّومانُ يُؤثرونَ مشاهدةَ تَعْبيراتِ المُمَثِّل مُرْتَسِمةً على قَسَماتِ وَجْهِهِ مُباشرةً خِلالَ التَّمثيل ، فقد تسلَّل التَّمْثيلُ الإيمائيُّ الصَّامت حَتَّى احتلَّ مكانَ التَّمْثيلِ بالأقْنعة في الهَزْليَّات التي كانت تُؤدَّى بَعْدَ المَسْرَحيَّةِ الرَّئيسيَّة . وقد ورد على لِسانِ شيشرون Cicero * في عام ٤٦ ق.م أنَّ التَّمثيليَّاتِ الإيمائيَّةَ mime كانت تُؤدَّى بَيْنَ فُصولِ المَسْرَحيَّاتِ الجادّة ، وكان المُمَثِّلُ الإيمائيُّ يَرْتَدي خِلالَها ثوبًا مرقَّعًا من أنْسجةٍ مُخْتَلِفةٍ مُتعدِّدةِ الألْوان ، إمَّا حافِيَ القَدَمَيْنِ أو مُنْتَعِلًا الخُفَّ ، ولذا أُطلِق على هؤلاء المُمَثِّلين اسمُ « پلاوتي » أي الحُفاة .

وكان ممثِّلو المَيْم ذَوُو الأقْنعةِ الغَريبةِ والمَذاكيرِ المَحْشوَّةِ المَوْروثةِ عن المَلْهاةِ المُرْتَجَلة يَنْخَرِطونَ في حِوارٍ فجٍّ وَيتضاربونَ بالمَقارِعِ . وعلى الرَّغْمِ من أن الكنيسةَ كانت تستنكرُ هذه العُروضَ ، فلقد ظلَّت قائمةً حَتَّى خِلالَ العُصورِ الوُسْطى . ويتجلَّى الكَثيرُ من تَقاليدِ « المَيْم » في « المَلْهاةِ المُرْتَجَلة » ، كما غَدَتْ سِمةً من سِماتِ المَلْهاواتِ الهابطةِ .

ولقد اتَّجهت تمثيليَّةُ المِيم في العَصْرِ الحالي — وخاصةً في فَرَنسا — إلى الأداءِ الصَّامت على أيدي أعْلامٍ مثل جان لوي بارو Jean - Louis Barrault ومارسيل مارسو Marcel Marceau ، وَيُطْلَقُ أيضًا على من يقومُ بالأداءِ

ولقد كان من الطّبيعيّ للمِئْذَنةِ نظرًا لِبُروزها ووظيفتها الشّعائريّة أن تظفَرَ برعايةٍ إسلاميّةٍ خاصّةٍ حتى غَدَتْ رَمْزًا للإسلام . وتقعُ المئذنةُ عادةً في مَوْقعٍ يشكّلُ مع القبّة تكوينًا جماليًّا ، فكلاهما عُنصرٌ يجاوزُ ارتفاعَ المَبْنى وَيُشارِكُ في تَحْديدِ صُورةِ المسجد المُنطَبِعة على صَفْحةِ السَّماء . وإذا كانت القبّةُ تعبّرُ عن السَّماء حين نتطلعُ إليها من الدّاخل ، فإنها تبدو لنا عِنْدَما نَرنو إليها من الخارج إنشاءً منكفئًا على نَفْسِهِ بخُطوطِه الهابطةِ ، ومن ثمّ كانت في حاجةٍ إلى مئذنةٍ أو أكثرَ تنضمُّ إلى هذا التّكْوين لِتَوْكيدِ الأثرِ الجَماليّ الشامل .

ولقد تطوّرت المآذنُ على مرِّ الزّمن في تلقائيّةٍ طليقةٍ منذ الأذان الأوّل في الإسلام الذي ردّدَه بلالُ بن رَباح من فَوْقِ مَوْقعٍ مُرْتَفعٍ حتّى المآذنِ الشّاهقةِ النّحيلةِ الصّاروخيّةِ الشّكْلِ ذاتِ الشُّرفات المَألوفةِ في نِهايةِ العَصْرِ التُّركي .

وكانت المآذنُ مربّعةَ الشكلِ في كُلّ من سوريا والأندلس وشمالي أفريقيا ، وكذا في العصورِ المبكّرةِ في العِراق وإيرانَ ، ثم مالبثت أن أصبحت حَلزونيّةَ الشّكلِ في سامراء والفُسطاط أُسوةً بما كانت عليه الزّيقورةُ في سومر وبابل ، ثم ظهرَ طِرازٌ أسطوانيٌّ مُستدقُّ الطّرفِ في إيرانَ والعراق والأناضول والإمبراطورية العُثمانيّة على حين آثرت مِصرُ المملوكيّةُ التّنوّعَ المُركّبَ . وليسَ ثمّةَ طِرازٌ مُلْتَزَمٌ بعَيْنِهِ في تَشْييدِ المآذن ، كما أنه لَيْسَ ثمّةَ مَكانٌ مُحَدَّدٌ لموقعِ المِئْذنة من المَسْجِد ، فقد تكون جُزْءًا من المبنى نفسِه كما هو الحالُ في دِمشق والقيروان وقرطبه ، وقد تكون قائمةً بذاتِها على مَقْربةٍ من المسجد كما هي الحال في سامراءَ والفُسْطاطِ والمَساجد السلجوقيّةِ في إيرانَ .

ويكادُ تصميمُ المِئذنةِ المِعْماريُّ أن يكون نَحْتًا أُخضِعت فيه التّقنةُ الإنشائيّةُ للتّعْبير الفنّيِّ المعماريِّ الذي يَهْدِفُ إلى الصُّعودِ والتّسامي ، فلم يَأْبه المِعْماريُّ المسلمُ بالمصاعبِ الإنشائيّةِ العَويصة التي صادفته في سَبيلِ تحقيق فكرته الفنّيّةِ التّعْبيريّة ، فقد ذلّل له الإيمانُ المَصاعبَ فحقّق به المُعْجزات . (صورة ٤٠٣)

مِنْبَر **minbar; pulpit**

chaire f.

شَرَفٌ يعتليه الخطيبُ أو من يتلو

يصنعه النّجّار ، وثالثتُها مَظْهَرُ الكرسي أو صُورته كما يرسمُها الفنّان .

غير أن أرسطو لا يَعْني بتَقْليدِ الفنِّ للطّبيعة أنه يقلّدُ الأفرادَ والجزيئات ، بل يقلّدُ الشيءَ الكليَّ في الفَرْدِ ، وهو ما يعني تخطّي الجزئياتِ إلى الكلي في الشيءِ المَنْظور ، فلا يصورُ فردًا يراه ، بل المثلَ الأعلى للإنسانيّة حتى يُضفيَ على الصُّورةِ نَفْحةً ممّا يتصوره عن الكمال .

فالفنّانُ حين يرى الإنسانيّةَ في الفردِ يُضيفُ إليه لَمْسةً من هذه الرُّؤْية العُلويّة ، وتَنْحَصِرُ وَظيفتُه في عَرْضِ ما يتصوّرُه من حقيقةِ الإنسانيّةِ فيما يصوِّر . ومع ذلك فإن القصصَ التي تُروى عن أساتذةِ الفنِّ والتي لاتزالُ تتردّدُ حتّى يَوْمِنا هذا تُطري مَهارَتَهُم الفائقةَ في خداعِ البَصرِ . من ذلك قِصّةُ الإسكندر الأكبر بَعْدَ أن صوّرَه أبيلليس Apelles * مع جوادِهِ الأثير بوسيفاليس ، إذ لم تنلْ صُورةُ الجوادِ إعجابَه وأمر بإحضارِ الجوادِ لمضاهاته بالصورة ، وإذا الجوادُ يصهَلُ بمجرد أن وقعت عينُه على الصورة ، فقالَ أبيلليس للإسكندر : « يبدو أن إلمامَ جوادِكَ بالتّصْوير يَفوقُ مَعْرفةَ جَلالتِكم به » ، وقصّةُ المصوّر زوكسيس Zeuxis * وقد امتلأ نشوةً وَسَعادةً وهو يَرقُبُ الطّيورَ تندفعُ وتنْقُرُ في عِنادٍ عَناقيدَ العِنَبِ التي رَسَمها في لَوْحَتِه وقد خالتها حقيقةً .

مِئْذنة **minaret**

minaret m. (arch.)

المَكان الذي يَعْتَليه المؤذّنُ . وترتفع المآذنُ شامخةً فَوْقَ أَسْطُحِ المَساجد وكأنّها إحْدَى « العَرائس » تُشيرُ إلى السَّماء . وقد قسّمَ المِعْماريُّ المسلمُ المئذنةَ إلى عدّةِ أقْسامٍ تفصلُها شُرفاتٌ تتناقصُ في الطُّول كُلَّما ارتفعنا وَكأنّه أراد أن يَجْذِبَ نَظَرَ المشاهدِ إلى أعلى قَسْرًا ويَصُبَّ في وِجدانِه الإحساسَ بجلالِ المبنى ، وهكذا يَقْصُرُ بُعْدُ كلّ شرفةٍ عما تدنوها كُلّما أصْعَدْنا وَفْقَ قانون النِّسْبة الذّهبيّة golden section * التي اتّخذها الإغريقُ أساسًا ، فَيُراحُ بَصَرُ المبصرِ إلى المئذنة التي تمتدُّ إلى أعلى مُتَباينةً مع واجهةِ المسجد الأُفقيّة بينما ينشدُ التّطلُّعَ نَحْوَ اللّهِ في عَليائِه . وإذ كانت العَرائسُ هي الأُخرى ترمزُ إلى التقاءِ الأرضِ بالسّماء على المستوى الأدْنى ، فإن المِئذنةَ تَرْمزُ إلى هذا الالتقاءِ على المستوى الأعْلى .

في هذه التّمثيليّات اسمُ الممثّل الصّامتِ أو الإيمائيِّ mime . وَكذا تعني كلمةُ مَيْم مُحاكاةَ الحالاتِ المُجرّدةِ كالحُزن والفرحِ والغَضب والشَّجَن ، على العَكْسِ من كلمةِ بانتومَيْم pantomime * الّتي تعني تمثيليّةً إيمائيّةً كامِلةً ذاتَ بدايةٍ ونهايةٍ .

البالِيهُ الإيمائيّ **mime ballet**

ballet m. de mime (blt.)

هو فنُّ استخدام الوَجْه والأطْراف والبدنِ تَعْبيرًا عن الانفعالِ والحدثِ الدّراميّ . وكان نوڤير Noverre * (١٧٢٧–١٨١٠) في القرنِ الثامنَ عَشَرَ أوّلَ من حاول إدخالَ المَضْمونِ الدّراميِّ المحدّد في فَنِّ الرّقصِ المَسْرحيِّ بالالتجاءِ إلى حَرَكاتٍ إيمائيّةٍ تَقومُ على تَنْميطِ الإشاراتِ الطّبيعيّة ، فمن أفْدحِ الأخْطاءِ في رأيه النّظرُ إلى رَقْصِ الباليه باعتبارِهِ حَركاتٍ للسّاقَيْن والذّراعَيْن فقط ، فالوَجْهُ أيْضًا أداةٌ من أدواتِ الرّاقص أو الرّاقصة ، شأنُه شأنُ السّاقين والذّراعين ، والرّاقصُ البارعُ هو القادرُ على التّعْبير عن فَنّه من الرّأسِ حتّى القَدمِ .

المُحاكاةُ **mimesis (imitation)** (arts)

هي تَقْليدُ الطّبيعةِ أو نَسْخُها ، وإن كانت الطّبيعةُ لا تُقلّدُ إلا بتَحْليلِ أجْزائها وإعادةِ تَرْكيبها من جَديدٍ ، وهو أمْرٌ لا يتأتّى بالمُلاحَظةِ وَحْدَها ، بل بالممارسةِ الفنّيّةِ المُتواصلة .

وقد استهدف الفنُّ الإغريقيُّ في جَوْهَرِه إمتاعَ المشاهدِ بإثارةِ نَشْوَتِهِ عن طريق الواقعيّةِ والاتّساقِ المتناغِم . وكان أفلاطون Plato (٤٢٧–٣٤٧ ق.م) وأرسطو Aristotle (٣٨٤–٣٢٢ ق.م) يَريانِ أنَّ المحاكاةَ هي القانونُ الأساسيُّ في تَشْكيلِ الأعمالِ الفنّيّة ، وإن كان أفلاطون قد ذَهب إلى ذلك على سَبيلِ النّقْدِ والاعتراضِ بينما نادَى أرسطو بذلك إقرارًا لمذهبه في الفنِّ .

يقولُ أفلاطون : « ليس الفنُّ إلا إبرازًا لِصُورِ الأشياءِ المَحْسوسةِ التي ليست هي نفسُها إلا صُورةً للمُثُل ، فالفنُّ إذًا ليس إلا صُورةً لصُورةٍ » . فإذا رسم الفنانُ كرسيًّا فلهذا الكرسيِّ مَراتبُ ثلاثٌ من حيثُ الوُجودِ : أولاها فِكْرةُ الكرسي كما ابتدعها الذّهنُ الإنسانيُّ وثانيتُها الكرسيُّ الماديُّ الذي

أرستقراطيَّتها . ولعلَّ مردَّ هذا التَّمايزِ هو ضآلةُ شأنِ العقيدة الدِّينيَّة في كريت التي لم يَعْرِف شعبُها تشييدَ المعابدِ ، واكتفى بإعدادِ مَذبح القُربان في فِناءِ القَصْرِ المَلكي أو في الكُهوفِ المقدَّسةِ أو فَوْقَ قمم الجبال ، يودِعُ فيها أصنامًا متنوِّعةً وقرونًا مقدَّسة تكني عن الثَّور المُقدَّس ، ورموزًا شتَّى كان يُجلُّها كما يُجلُّ الآلهة ، تتصدَّرها البلطةُ المُزْدوجةُ أداةُ التَّضحية التي اكتسبت قُوَّةً سِحْرِيَّةً جارفةً من الدِّماء التي تسفِكها عند تَقْديمِ القُربان .

كان فنُّ كريت هو فنَّ الأرستقراطيَّة الحاكمة المترَفة ، يتجلَّى فيه عُنْصرُ الاستمتاعِ بكُلِّ ماهو فاخرٌ أنيق لأنه يَعْكِسُ حَياةً تتَّسِمُ بالتِّلقائيَّة والفرديَّة والمرونة والبُعْدِ عن جُمودِ الإقطاعيِّين الأقدمين . ويبدو فنُّ كريت أقْربَ إلى الطَّبيعيَّة . naturalism * من الفَنِّ المِصْري الذي كان فنًّا مُقَدَّسًا خاضِعًا لإيقونوغرافيَّة حازمةٍ مُحدَّدةٍ ، تَتساوَى صَرامتُها مع الشَّعائرِ نَفْسِها ولا سبيلَ إلى تَعْديلِ قَواعدِها إلا بحَذَرٍ بالغ ، وذلك لأن فَنَّ كريت قد تطرَّق إلى مَوْضوعاتِ الحَياة وَغاص فيها .

وإذا كان الكَثيرون قد وَسَموا الفَنَّ الكريتيَّ بالعَصْريةِ والحداثةِ إلا أن هذه السِّمَةَ لم تكن وَليدةَ رَهافةِ حِسِّ الكريتيِّينَ — برَغْمِ مَهاراتهم وابتكاراتِهم — بل وَليدةَ نزعتِهم التِّجاريَّة التي دفعتهم إلى إنتاجِ المُنْجَزاتِ الفنِّيَّة على نِطاقٍ واسِعٍ يُتيحُ لَهُمْ تَصْديرَها إلى مُخْتلِفِ بلادِ العالم دونَ عَقباتٍ .

ولقد حفر الفنانُ الكريتيُّ الأَخْتامَ التي يَخْتِمُ بها صُكوكَ التِّجارة والوَثائقَ الرَّسميَّةَ ، وَصَوَّر عليها مَشاهِدَ الطَّبيعةِ ومظاهرَ الحياةِ اليوميَّة ، غير أن فَنَّ النَّحتِ ظَلَّ من الفُنونِ الدَّقيقةِ في كريت ولم يرقَ إلى أكثرَ من صُنْعِ التَّماثيل الصَّغيرة ، مِثْل تَماثيلِ « الرَّبَّة الأم » الرَّامزةِ للتَّناسل والإخصاب والواقفةِ في مُواجَهةِ المَوْت خصمِ الإنسانِ اللَّدود ، وقد التفَّت الأفاعي حَوْلَ مِعْصَمَيْها وَثَدْيَيْها .

وَتناوَلَ الفنَّانون الكريتيُّونَ الأَواني الفَخَّارية فأجادوا صُنْعها في شَتَّى أَشْكالِها وزيَّنوها بزَخارفَ مبتكرةٍ بديعةٍ وَصَدَّروها إلى كافَّة بلادِ اليونان . وإذ كانوا شَعْبًا من المَلَّاحين أطْلَقوا العِنان « للخطِّ الدِّيناميكيِّ » الذي تراءت لهم تحوياته في حَرَكةِ الموج الدَّائبة

البَعْضُ الآخرُ بالأُسْلوبِ الزُّخرفيِّ البالغِ الإتقان المتضمِّنِ التَّصْوير المتأنِّق لسَيِّدات البلاطِ داخِلَ الجَواسقِ البديعة ، مثلما هي الحالُ في مُصَوَّراتِ تشو ينغ Chiu Ying (مُسْتَهل القرن ١٦) ، على حينِ يمثِّل شن تشو Shen Chou (١٤٢٧-١٥٠٩) أَسْمى ما وصل إليه فَنُّ تَصْويرِ المناظرِ الطَّبيعيَّة ، بينما عُرِفَ لين ليان Lin Liang (مطلع القرن ١٥) بتصاويرِه التي لا يُعْلى عليها لحياةِ الطَّير .

على أن النَّزعةَ الانتقائيَّة eclecticism * التي سادت في أواخر حُكْم أُسْرةِ مين دفعت الفنَّانين إلى الالتزام بِقَوالبَ مُحَدَّدةٍ في التَّصوير ممَّا جعلَ مُصَوَّراتِ هذه الحِقبةِ اللَّاحقةِ تفتقرُ إلى رُوحِ الخلقِ الفرديَّة التي اتَّصَف بها المُصَوِّرُ الصِّينيُّ على الدَّوام .

miniature **مُنَمْنَمةٌ**

miniature f. (arts)

المُنَمْنَماتُ تصاويرُ دَقيقةٌ ، وكثيرًا ماتكونُ للصُّورة الشَّخصيَّة portrait * فَوْقَ وَرَقٍ رَقِّي أو قِطعٍ من العاج بُدِئ في رَسْمِها مُنْذُ عصر النَّهْضة ، أو هي لِلصُّور الإيضاحيَّة illustration * في المَخْطوطات ، وهو ما يندرج ضمن التَّرقين illumination * .

Minnesinger **مِينِزِنْجَر ، الشُّعراءُ العُذْرِيُّون**

(Ger.)(**singer of love**) (**drama**)

شُعراء كانوا يتغنَّوْن بِشِعْرِهم العُذريِّ [الحب الرفيع] courtly love في ألمانيا خلالَ العُصورِ الوُسْطى ولا سيَّما في القَرْنَيْن الثَّاني عَشَرَ والثَّالثَ عَشَرَ . وكانوا متأثِّرينَ في أشْعارِهم بِأشْعارِ التُّروبادور troubadour * الفَرنسيِّينَ . وأشهرُ من عُرِفَ من هؤلاء الشُّعراءِ العُذريِّينَ هو ڤالتر ڤون ده ڤوغيلڤيدير Walter von de Vogelweider .

Minoan art **فَنُّ كريت المِينويّ**

art m. minoen (de Crète) m. (arts)

تَفَرَّدَ فَنُّ كريت من بَيْنِ فُنونِ الشَّرْق القديم ، من نِهايةِ العَصْرِ الحجريِّ القديمِ إلى مسْتَهلِّ العصر الكلاسيكي اليوناني ، بِطابعٍ مَرِحٍ مُتحرِّرٍ نابضٍ بالحَياةِ رَغْمَ تَشابهِ ظروفِها الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة مع ظُروفِ العالم المُحيطِ بها ، وَسَيْطرةِ حُكامٍ طُغاة على مَقاليدِ أُمورِها ، ومُضيِّ الحَضارة في رِكاب

المَراسيمَ ، ويكون إمَّا من الرُّخام أو الحجرِ المَدْهون أو الخَشبِ القيِّم . ويضمُّ المِنبرُ الخشبيُّ مَجْموعاتٍ من الحَشوات الصَّغيرةِ المتباينة الأَشْكال ، جُمعَتْ بعضُها إلى بَعْضٍ وإن احتفظت كلٌّ منها بشخصيَّتها المُسْتقِلَّة حتى لكأنها لا تؤدِّي دَوْرًا في الشَّكل العامِّ . وتتتابعُ الدَّوائرُ والمربَّعات والمعيَّناتُ والنُّجوم والأطْباق النَّجميَّة متداخلةً بعضها بِبَعْضٍ عن طَريقِ التَّعْشيقِ والتَّطعيم بالعاج أو الصَّدف حتى لِيُمْكِن تجميعُها أو تفريقُها دونَ أن يَزولَ أثرُها أو يَتضاءلَ . (صورة ٤٠٥)

Minerva (myth.) see: **Athena**

Ming dynasty *dynastie f.* **أُسْرةُ مِينْ**

Ming (cul.) **(١٣٦٨-١٦٤٤)**

بَعْدَ ثَمانينَ عامًا من الحُكْم المغوليِّ استولت أُسْرةُ مِين على السُّلْطِة في الصِّين فأغلقت الحُدودَ في وَجْه الأجانب على الفورِ ، واستمرت هذه العُزلة حَتَّى مطلعِ القرن ١٦ بذلت السُّلطة خِلالَها كُلَّ ما بُوسْعِها لِتَشْجيعِ الزَّهْوِ القوميِّ بالتُّراثِ الصِّينيِّ ، وبدلًامن الاهتمام بالعاداتِ الأجنبيَّة والتَّأثُّر بها ، وجَّه الصينيون اهتمامَهم إلى تراثِهم الحضاريِّ الذي تجلَّى في مَجالِ التَّصوير في النُّزوعِ نَحْوَ مُحاكاةِ أساتذةِ التَّصوير في عهدَيْ أسرة طان T'ang * وَأسْرة صونِ Sung * فتخصَّص البَعْضُ في تَصْوير أعواد البامبو وتخصَّص البعضُ الآخرُ في تَصْويرِ زُهورِ البرقوق ، الرَّمْز الصِّينيِّ المُعبِّر عن الرَّبيع . وشيئًا فَشيئًا انقسم المصوِّرونَ إلى طائفتين مُخْتلفتَيْن : الأولى مدرسةُ تشي Chê والثانيةُ مدرسةُ وِنْ تشن Wên Jên أو مدرسةُ الطَّبقة المثقفة literati [الفنَّان العالم الشَّاعر الخطَّاط المصوِّرُ] . وكانت مدرسةُ تشي قد أعلنت تمرُّدها على الفنِّ التَّقليديِّ الأكاديميِّ المَشْهورِ عن حِقْبةِ أُسْرة مين ، وإذ كان مؤسِّسُ هذه المَدْرَسةِ فَنَّانًا مُحْترِفًا وليس عالمًا مُصوِّرًا فقد كان هو وزملاؤه لا يحظَوْنَ بتقديرِ المَدْرسةِ الأُخرى .

ومن بين أعظم مُصَوِّري مَدْرسة وِنْ تشن [الطَّبقة المثقَّفة] الشَّاعرُ العالمُ المُصَوِّرُ وِنْ شنغ مين Wên Cheng-Ming (١٤٧٠ - ١٥٥٩) الذي ذاع صيتُه من خِلالِ أُسْلوبه الرَّائع في التَّصوير المباشرِ بالفُرْشاة ، كما اشتهر

هوميروس وبلوتارخوس وديودوروس يؤكِّدون أنَّهما شَخصانِ مُختَلفانِ . وأغلبُ الظَّنِّ أن كلمة « مينوس » ما هي إلا تسميةٌ للحاكمِ في كريت كما كانت كلمة « فرْعَون » للملكِ في مِصْر .

وقد استطاع مينوس بِفَضْلِ مَوْقعِ كريت الذي يُعَدُّ من أنْسَبِ المَواقعِ للتِّجارةِ أن يُنْشِئ إمبراطوريَّةً مُترامِيةَ الأطرافِ ، فسيطرت كريت بأسطولِها القوي على مِنْطَقة بَحْرِ إيجه وَقِسْمٍ من أرضِ اليونان قَبْلَ حَرْب طروادة بألفِ عام . واستعان الملكُ في إخضاعِ رَعاياه بما يستَشْعِرونَهُ من رَهْبةٍ تِجاهَ الآلهةِ ، واتَّخذَ البلطةَ المُزْدَوجةَ وَزَهْرةَ الزَّنْبق رَمْزًا لِعَرْشِه . وكان قَصرُه الملكيُّ مركزًا اقتصاديًّا هامًّا بجانبِ وَظيفَتِهِ الإداريَّةِ ومكانتِهِ الدِّينيَّة ، إذ كان يَضُمُّ مَخازنَ الموادِّ التَّموينيَّة . وكان مينوس يَتلقَّى المكوس عَيْنًا ويخزنها بقصْره ، كما يعقدُ به الصَّفقاتِ التِّجاريَّةَ الكُبْرى التي جَعلَتْ للقصرِ المَلكيِّ المينويِّ ميزةً إضافيَّةً فَوْقَ القُصورِ الملكيَّةِ في مِصْرَ والشَّرْقِ الأدْنى . ولقد أَسَّسَ مينوس في كريت حَضارةً مِن أرْقى الحَضاراتِ اتَّخذت طابعًا حَضريًّا لا ريفيًّا لأنها نشأت في عَدَدٍ من المدنِ والموانئ التي بَلَغَتْ تِسعينَ مَدينةً على ما حدَّثتنا الإلياذةُ ومِئةً على ماروى أوفيد ، وكان أهَمُّها العاصمة كنوسوس وميناء فيستوس Phaestus الجنوبي للجزيرة الذي كانت تُقْلِعُ منه السُّفنُ إلى مِصْرَ حامِلةً صادِراتِ الجَزيرةِ إليها . (صورة ٤١٦)

minstrel **الشَّاعرُ المُنْشِد**

ménestrel m. (drama)

شاعِرٌ كان يُتْقِنُ إلى جانبِ شاعريَّتِهِ ، الموسيقى والتَّرنيمَ ، وَيَطوفُ بالبُلْدانِ لكي يُسرِّيَ عن النَّاسِ . وكان هذا مُتعارفًا خِلالَ القَرْنَيْنِ الثَّالثَ عَشَرَ والرَّابعَ عَشَرَ في أوربًّا . وكان هؤلاء الشُّعراءُ يَسْتَلْهِمونَ أشْعارَهُمْ من مَوادَّ شعبيَّةٍ أو أساطيرَ مُتَداوَلةٍ . ويتجلَّى ما لَهُم من إبداعٍ في صياغَتِهم لها صياغةً لا يمجُّها النَّاسُ ولا يَسْأَمونَ مِنْها أو يَملُّون . (انظر jongleur)

minuet; minuetto (It.) **مِينُويت**

menuet m. (mus.)

رَقصةٌ فَرَنْسيَّةٌ ذاتُ إيقاعٍ ثلاثيٍّ نشأت

Cnossus بجزيرة كريت ، فنفذ إلى قَصْرِ مينوس Minos في كنوسوس ، ذلك القَصْر الذي لا يباريه بَيْنَ القُصورِ القَديمةِ قَصرٌ آخرُ في اتِّساعِه وَتعقيدِه حتى اعْتَقَدَ البَعْضُ أنه قَصرُ التِّيه « لابيرانث » Labyrinth الذي تردَّد ذكرُه في أسْطورةِ الملك مينوس وَزَوْجته باسيفاي Pasiphae * والفنَّان دايدالوس Daedalus * ، وفي قِصَّة البَطلِ ثيسيوس Theseus * الأثيني الذي قضى على المينوطور Minotaurus ثُمَّ فَرَّ من قصرِ التِّيه بمعاونةِ أريادني Ariadne * . وقد حظي مينوس باهتمام المؤرِّخينَ وخاصَّةً قوانينه التي سَنَّها عامَ ١٤٠٦ ق.م ، فبقيت سائدةً حتى عَصْرِ أفلاطون واستحقَّ من أجْلِها أن تُتَّخذَ مَثلًا أعلى لِلْعَدْلِ والاعتدالِ وأن يُسمَّى القانونيَّ الحكيمَ وَأثيرَ الآلهةِ ، كما ظفر من قِبَل بثقةِ والدِه زيوس ، كبير الآلهة الذي أنْجَبهُ من الأميرة أوربا الفينيقيَّة . وَوَرِثَ العرشَ عنه حفيدُه مينوس الثاني زوجُ باسيفاي الذي مالَبِثَ أن غزا الجُزُرَ المُحيطةَ ولكنه كشف عن وَحشيَّةٍ عنيفةٍ في حَرْبِهِ ضِدَّ الأثينيِّينَ قاتِلِي ابنه أندروغيوس حينَ قَهرَ أهْلَ أثينا على أن يُرسلوا إليْه في كريت كُلَّ عامٍ سَبْعَةَ فتيان مُختارين وَسَبْعَ فَتياتٍ عَذْراواتٍ غذاءً للمينوطور . غير أنَّ هذه الجزيةَ السنويةَ مالَبِثت أن توقَّفت عندما قضى البطلُ ثيسيوس الأثينيُّ على الوحش المهجَّن ففتك به . وكان دايدالوس قد أثارَ حَفيظةَ مينوس عندما ساعد باسيفاي بفَنِّه على تَحقيقِ رَغْبَتِها الشَّاذةِ في مُضاجَعةِ الثَّوْر ، فعزمَ على البَطْش به بعد ماكان شَديدَ الإعجاب به لتشييدهِ قصر التِّيه ، وتبعه حينَ فَرَّ طائرًا إلى صقلية حَيْثُ حظي بتَرحابِ مِلكِها كوكالوس . وحينَ وصل الملك مينوس إلى صقلية استَقْبلَه كوكالوس استقبالَ الأصْدقاء بينما كان يَطوي نفسَه على الفَتْكِ به ، فلم يكدْ مينوس يدلفُ إلى غُرْفةِ استحمامِ مُضيفه حتى فاجأتـه بنـاتُ كوكالوس بإيعازٍ من أبيهن وقضَين عليه . ومينوس الثَّاني هو ذلك الملكُ الذي تحدَّثت الأساطيرُ عَنْ أبنائه أندروجيوس Androgeos وغلاوكوس Glaucus وديوكاليون Deucalion وعن ابنتيه فيدرا Phaedra * وأريادني . وعلى الرَّغْمِ من أن الكثيرَ من المؤلِّفينَ قد خَلطوا بَيْنَ الجدِّ وحَفيدِهِ إلا أن

وَدَورانِ الدَّوَّامات ، فتمضي الخطوطُ شاطحةً على غيرِ هُدًى في الفراغ ، تلتوي وتنثني وتتلولبُ في حركةٍ حيَّةٍ تَكْشِفُ عن طَبيعةِ المَوْجِ وَالأعْشاب والنَّباتاتِ المائيَّة الرَّخوة وأطرافِ الأخطبوط والتِفافات القَواقع .

وأهمُّ ما يشدُّ الانتباهَ في الفنِّ الكريتيِّ هو التَّصْويرُ . وتكفي زيارةٌ للقصرِ المَلكيِّ في كنوسوس Cnossus كي يُدْرِكَ المُشاهدُ ، حين يتأمَّلُ صُوَرَهُ الجداريَّةَ شبهَ المَلْموسة ، أنَّ يَوْمَ البَعْثِ قد أزِفَ ، وإذا بأسلافِ الكريتيِّينَ يهبُّون من رَقْدَتِهم ، فيتبيَّنُ من بينهم في غَمْرةِ الذُّهول ، النِّسْوةُ ذواتُ الصُّدورِ العارية ، والأثْدي النَّاهدة ، والشِّفاهِ المُكْتنزة المَوْشومة التي تَقطُرُ حسِّيَّةً ، والعيونِ اللَّوْزيَّةِ الشَّكْـلِ ، والضَّفائـرِ السَّوْداء الغَزيـرةِ المُسْتَرْسلة ، وطيورُ الحجل المُحلِّقة والطُّيورُ الزَّرْقاءُ اللَّون ، والبُلطُ المُزدوجةُ الحَدِّ رمزُ كريت المُقدَّس ، وَمُلوك وَكَهنة وأمراء ازدانت رُؤوسُـهم بـريشِ الطَّـواويس ، وكاهناتٌ صَبايا تلتفُّ الأفاعي المُقَدَّسةُ حَوْلَ معاصِمِهنَّ أو تتأرجَحُ بَيْنَ أذْرُعِهنَّ ، وَرِجالٌ يَمْرحونَ ، وغلمانٌ زُرْقُ الألْوان يَجولونَ وَسطَ حَدائقَ غنَّاءَ تَزخر بالزَّنابق ، وَفتياتٌ تَرْتدينَ تُنُّوراتٍ مطرَّزةً بنجومِ السماء ونُجَيْمات البحر ، وفتيان يصارعون الثيران .

غير أن مصارعةَ الثيران الكريتية غيرُها في إسبانيا حيث الثورُ يُقتلُ والخيلُ تُبقرُ بطونُها ، فالمصارعة الكريتية مباراةٌ يساورُ فيها الإنسانُ الثورَ دون أن تراقَ نقطةُ دمٍ ، فيُمْسِكُ المُصارعُ بِقَرْني الثَّوْر ، فإذا الغضبُ يَحْتَدِمُ في صَدْرِ الثَّوْر الذي يرفع رأسَه فَجْأةً ، فيهَبُ هذا المُصارِعَ قوَّةً يندفعُ بها في الهَواء ويقفز في حَركة بهلوانيَّة فَوْقَ ظَهْرِ الثَّوْرِ ، يثب بعدَها على قَدَمَيْهِ وَراءَ ذيلِ الثَّور حيث تنتظره فَتاةٌ تضمُّهُ إلى صَدْرِها في وَلَهٍ .

(الصور ٤٠٦ ، ٤٠٨ ، ٤١٧)

Minoan civilisation **حَضارةُ كريت المينويَّةُ**

civilisation f. minoenne (cul.)

لا تعدو الحَضارةُ المينويَّة الزَّمنَ البادى من أواخرِ الحَلْقةِ الرَّابعةِ ق.م أي سنة ٣٠٠٠ ق.م حتى سنة ١٤٠٠ ق.م وقد ظلَّت هذه الحضارةُ خَبيئةً في أعْماقِ ما قبل التَّاريخ حتى بدأ آرثر إيفانز المكتشفُ المَشْهورُ في ربيع ١٩٠٠ حَفائرَه في كنوسوس

ما يَفرِض نَفسهُ على الخُلود ضِمْن التُّراث الإنسانيِّ وتتسابَق إلى اقتنائِهِ مَتاحِف العالَم .
وَيَشيعُ في مُنَمْنَمات هذه المَخْطوطة تأثيرٌ صينيٌّ واضِحٌ جاءَ وَليدَ المدِّ الصِّينيِّ الوافِدِ مع البَعْثة التي وَجَّهها شاه رخ Shah-Rukh إلى الصِّين فعادت تَجْهر بِرَوْعةِ التَّصاويرِ الصِّينيَّة وسِحْرِها وجاذِبيَّتِها .

وقد نَشرَتْ دارُ المستقبل العربيّ بالقاهرة هذه المَخْطوطةَ بِصُوَرِها في جُزأَيْن سنةَ ١٩٨٧ بتحقيقِ وشرحِ كاتب هذه السُّطور . (الصورتان ٤٠٢ ، ٤٤٩)

Miró, Joan (arts) **ميرو ، خوان (١٨٩٣-١٩٨٥)**

مُصَوِّرٌ إسبانيٌّ دَرَسَ الفَنَّ في برشلونه. ولكنَّه رحلَ إلى باريس عام ١٩١٩ مَشْدودًا إلى الحَركةِ التَّكعيبيَّة الَّتي ظهرتْ على يَدِ مُواطِنِهِ بيكاسو ، ثُمَّ ارتبطَ بالحركةِ السُّورياليَّة وابْتكَرَ لُغةً فَنيَّةً رَمزيَّة تتميَّزُ بأُسْلوبٍ خياليٍّ زُخْرُفيٍّ وَبأَلْوانٍ مُتألِّقةٍ ، فيها لَمْسةُ الفُكاهةِ وَالمَرحِ على غِرار بول كليه Klee * .

(صورة ٤٥٠)

Misericordia **العَذْراءُ الرَّحيمة**

(It.) (mercy), Virgin of Mercy *Vierge de Miséricorde* (arts)

مِنْ ألقاب السَّيِّدة العَذْراء ، ويصوِّرُها الفَنَّانونَ عادةً تُظلُّ الضَّارعينَ بِعَباءَتِها .

(انظر Our Lady of Mercy)

Mithra *Mithra* (rel.) **ميثرا**

إلهٌ لَعِبَ دَوْرًا في كِلا الحَضارتَيْن الهِنْديَّة والفارِسيَّة ، وإن اختلَفَ الدَّوْرُ الذي يؤدِّيه في كُلٍّ منهما ، فَلَقَدْ كانَ إلٰهَ الآريِّينَ الإيرانِيِّينَ والهُنودِ قبلَ أن تكونَ الزَّرَدَشْتيَّة . وفي إيران ارتبطتْ عِبادَتُهُ بأَناهيتا إلهة المياه إلى حَدٍّ بَعيدٍ ، ثُمَّ ارْتقى لِيُصبحَ حاميَ الحَقِّ وقاهِرَ الزَّيْف . وفي العَهْدِ السَّابق لزردشت كانت عبادةُ ميثرا تشترك مع عبادة أهورا مزدا الأعْظَم في عَناصرَ شتَّى ؛ فشجاعته في الحَرْبِ لا تُبارى ، يقرِنُ المَعْرِفةَ بالقُوَّة ويُمثِّل جَوْهره النُّور والنَّقاء ، فغدا قائِدَ مَرْكبةِ الشَّمْس عَبْرَ السَّماء ، منه يَتوقَّع النَّاسُ النَّصْرَ والحِكْمةَ مَعًا ، وعليهم يُسلِّطُ غضَبَهُ العارِمَ إن صَدَرَ منهم غِشٌّ أو خيانةٌ ،

The Miraculous Draught of Fishes

La Pêche Miraculeuse (rel. & arts)

مُعْجِزةُ صَيْدِ السَّمَكِ الكثير ، مُعْجِزةُ الشَّبَكةِ المُفْعَمةِ بالسَّمَك

كان المَسيحُ يَعِظُ النَّاسَ بالقُرْبِ من البُحَيْرة ، وإذا بالنَّاس يَتَزايدُ ضَغْطُهم عليْهِ فَلجأ إلى مَرْكبِ صَيْدٍ من مَراكبِ سمعان بطرس لِيَسْتكْمِلَ وَعْظَه . وبعد أن فرغ من إلقاء موعظتِه ، طلب إلى سمعان بطرس أن يُلقيَ شبكتَه مؤكِّدًا أن أيَّ شخصٍ لايصطادُ شيئًا إلَّا بأمرِ يسوع . وما كاد بطرس يجرُّ شبكتَه حتى وجدها مفعمةً بالسمك تَكادُ تتمزَّقُ من فَرْطِ ثِقْلِها فنادى رفقاءَه يعقوب ويوحنَّا وَلدَيْ زبدى لمساعدتِهِ في سَحْبِ الشَّبَكةِ . ومن شدةِ عجبِه ودَهْشتِه رَكعَ أمامَ يسوع وقال : « أُخرُج من سفينتي ياربُّ لأني رَجلٌ خاطئ » فقال يسوع لبطرس : « لا تخف . من الآنَ تَكونُ تصطادُ النَّاس » .

ويقدِّم رافائيل Raphael * هذا المَشْهَدَ في لَوْحةِ الكَرتون cartoon * الرَّائعةِ المَحْفوظةِ بِمُتْحَف ألبرت وفكتوريا بلندن .

(صورة ٤١١)

Mi'rajnameh (arts) **مِعْراج نامه**

مَخْطوطةٌ باللُّغة التُّركيَّة الشَّرقيَّة [الخاقانيَّة الجغطائيَّة] حُروفها أويغوريَّة Uighur . وهي كتابان أوَّلهما قصَّة المِعْراج المُتَرْجَمة عن العَربيَّة ، والكتاب الثَّاني « تَذْكِرة الأَوْلياء » للشَّاعر الصُّوفيِّ فريد الدِّين العطَّار . وقد انتهى مالك بخشي من نَسْخِ هذه المَخْطوطةِ بهراة في ٢١ ديسمبر ١٤٣٦ ، وكان العاهل التَّيموريُّ شاه رخ Shah-Rukh * قد أمرَ بتزويقها بالصُّوَر . وتُعدُّ صُوَرُ هذه المَخْطوطة (٦٠ مُنَمْنَمة) من أهمِّ وأندر المُنَمْنَماتِ التي تُصوِّر الجَنَّة والنَّار وَمَوْضوعات البَعْث وَالحِساب كما تصوَّرها الفِكْرُ الإسلاميُّ مُتتبِّعًا خُطى الرَّسول ﷺ بصُحْبة جبريل وهو يَجوسُ خِلالَ الجنَّة ثُمَّ وهو يَشْهَد عَذابَ الهالِكينَ في النَّار .

وفي الحَقِّ أن هذه المخطوطة المحفوظة بدار الكتب القوميَّة بباريس تَضُمُّ صَفحاتٍ مُضيئةً من تُراثِنا الفَنِّي الإسلاميِّ من نتاجِ زَمَنٍ كانت الرُّوحانيَّة الإسلاميَّة والصُّوفيَّة الدِّينيَّة تتدفَّقان في نُفوسِ المُسْلمينَ وتحيي فيها مَنابع الإبداعِ ، فإذا بهم يَخلُقون من الأَعْمال الفَنِّيَّة

ريفيَّةَ الأَصْلِ ، وارتقت لِتُصْبحَ من رَقصاتِ البَلاط ، ثُمَّ شاعَتْ أثناءَ القرنِ الثامن عشرَ .

وكانت تشكِّلُ الحركةَ الثالثةَ من الصوناتا الكلاسيكيةِ والسيمفونيَّة أيَّامَ هايدن وموتسارت . وقد استبدَلَ بها بيتهوفن في سيمفونيَّاتِه صيغةَ السكرتسو scherzo * .

The Miracle of the Loaves and Fishes

La Multiplication des Pains et des Poissons (rel.) **مُعْجزةُ الخُبْزاتِ السَّبْع والقَليل من صِغار السَّمك** [مَتَّى ١٥:٣٤] ، **مُعْجزةُ الأَرْغِفَةِ الخَمْسَة والسَّمَكتَين** [متى ١٤:١٧]

قصد يسوع الجَبلَ المشرفَ على بَحْرِ الجَليل ، فإذا بِجَمْعٍ كَثيرٍ يتبعُه في الطَّريقِ ضمَّ من به عَرجٌ ومن به صَمَمٌ ومن به عَمى ، وارتموا تَحْتَ قَدَمَيْه فَأَشْفَق المَسيحُ عليهم من الجُوع إن هو صَرفَهم أو استَبْقاهُم ، والتفت لتلاميذه يَسْأَلُ عمَّا معهم من الطَّعام ، فقالوا ليس معنا غير سبعة أرغفة وقليل من صغار السمك ، فأخذ الأرغفة السبعة والسمك لِيَقْسِمَها بَيْنَ الجَميعِ فأكل الحَشْدُ الذي كان عَدَدُه أَرْبعة آلافِ رَجُلٍ غَيْرَ النِّساء وَالأطْفال وبقيت سَبْعُ سِلالٍ مَلأى . (متى ١٥ : ٣٢)

miracle play **مَسْرَحيَّة المُعْجزات**

miracle m. (drama)

شاعَ في إنجلترا بَيْنَ القَرْنين العاشِرِ والسَّادِسَ عَشَرَ تَمثيلُ مسرحيَّاتٍ مُسْتقاةٍ من قَصَصِ الكتابِ المقدَّس وحياةِ القدِّيسينَ تجمعُ بين المَأْساة والمَلْهاة ، ويقومُ بالتَّمثيل فيها الأهالي إلى أن اختُصَّت بذلك الجَمْعيَّاتُ المنظَّمة fraternities والنِّقاباتُ المهنيَّة تِجاريَّةً كانت أم حرفيَّةً في كلِّ مَدينةٍ من المُدُنِ حتَّى اشتهرت مسرحيَّاتُ المُعْجزاتِ بأسماءِ المُدنِ التي مُثِّلَتْ فيها .

وكانت هذه المَسْرَحيَّاتُ تؤدَّى فَوْقَ مركَبةٍ ضَخْمةٍ تقومُ مَقامَ المِنصَّة ، تَطوفُ البَلْدَةَ أو المَدينة حتَّى يتسنَّى لكافَّةِ الأهالي مُشاهَدةُ سائرِ حلَقاتِ المَسْرَحيَّة . وقد جُهِّزت هذه المَرْكَباتُ بالرَّوافِعِ والأَجْهزةِ الآليَّة التي تُوهمُ جُمهورَ المتفرِّجينَ بما يَقعُ من مُعْجزاتٍ وَخوارِق . (انظر mystery play

وكان القادَةُ والحُكّامُ الَّذين يَدينونَ بعَقيدَتِهِ يَتَوجَّهونَ إليه بالدُّعاءِ يَطْلُبونَ منه التَّأْييدَ في حُروبِهِمْ. ومن بَيْنِ شعائرِ عِبادَتِهِ تقديمِ الذَّبائح وقُرْبان شَرابِ «الهوما» haoma * يتناوَلُها القوم إثْرَ طُقوسٍ مُحَدَّدة تَصْحَبُها تَوْبةٌ صادِقةٌ وَوَرَعٌ عَميقٌ.

وقد امتدَّتْ عَقيدةُ مثيرا Mithraism * إلى مابين النَّهرين وأرمينيا، ثم غَزَتْ أوربّا خِلالَ القرن الأول قبل المسيح على أيدي الجُيوش الرُّومانيّة، فإذا هي كبرى الدِّيانات في الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيّة، حتى إذا ما كانَ القرن الثاني الميلاديّ غَدَتْ أكثر انتشارًا مِنَ المسيحيَّة.

•

Mithraism *mithraïsme* (rel.) **عَقيدةُ ميثرا**

عقيدةٌ فارسيَّةٌ لم يقتصِرْ ذُيوعها على غربيّ آسيا، بل كادت تغزو أوربّا حين بلغتها خلالَ القرن الأوّل قبل المسيح على أيدي الجُيوش الرُّومانيَّة. وترجِعُ أُصولُ هذه العقيدةِ إلى الإله ميثرا Mithra * الآريّ بعد أن مرّت بتغيُّراتٍ عَديدةٍ، غير أن هذا الإله بَعيدٌ كلَّ البُعْد عن إله العُقود والمعاملات القديم الذي عُرِف في الهند وإيران. وكان ميثرا همزةَ الوَصْل بين أهورا مزدا وأهريمن لأنّه «الزّمن» الذي يُنظِّم تتابُعَ النّور والظُّلمة. وما أكثر ما صوَّرت أعمالُ النحت المتأغرقة مشهدَ تقديم الثَّور ذبيحةً بواسطة الإله ميثرا معتمِرًا برداء الرَّأس الفريجيّ داخل أحد الكُهوف التي يتجمع فيها مُريدوه حيث يؤدِّي الإله أحد طُقوس الخصوبة فتنبُع الخُضرة حول الجرحِ الذي تنزِفُ منه دماءُ الضَّحيَّة. وبرغم أنَّ عقيدةَ ميثرا بعيدةٌ كلَّ البُعد عن مزديّة زردشت إلا أنَّها قد احتفظت مثلها بفكرتَيْها الأساسيَّتَيْن: وَأُولاهُما الحماسة المتدفّقة للنّقاء الخُلُقيّ نتيجةَ الرُّوح العسكرية التي يتحلّى بها الجنديّ المُجاهد، ولعلَّ هذا كان سببَ الشُّهرة التي نالتها هذه العقيدةُ بين فيالق الرُّومان، وثانيتُهما تبجيلُ النُّور، وهو المطلقُ أو الشَّيءُ الوحيدُ العَصيُّ على القهرِ المتجسِّد في الشمس.

Mobeds **مَوَابِذَة**

mobeds (rel. & cul.)

أَصْلُ الكَلِمة في الفارسيَّة موبد وجَمْعُها موبدان، وحَرَّفها العَرَبُ إلى موابذة وهم رِجال الدِّين في العَقيدة الزَّرْدَشْتيَّة عَهْد السَّاسانيِّينَ. ويُطْلَق على كَبيرِهِم اسْمُ موبدان موبد. ويضم الموابذة أهل المعرفة من مستشاري الملك والأمراء ومفسِّري الأحلام وعلماء تاريخ الأنساب والأطباء البارعين ومعلمي الكتابة والتاريخ والفروسية وآداب الملوك.

mode **مَقامٌ**

mode m. (mus.)

تَكْوينٌ نَغْميٌّ مُتَسَلْسِلٌ يُحدِّدُ شَكْلَ النَّغَمِ وَدَرَجة بدايتِهِ وَدَرَجة الارتكاز عليه في موسيقى أورُبَّا في العَصْر الوَسيطِ وكذا في الموسيقى العَرَبيَّة. وقد انتهى عَصْرُ الموسيقى المقاميَّة لتحلَّ محلَّها الموسيقى السُّلَّميَّة التي تَعْتَمِدُ على الاكتفاء بِمَقامَيْن من المَقاماتِ القَديمةِ في شَكْلِ سُلَّمَيْن رئيسيَّيْن أحدهما سُلَّمٌ كَبيرٌ major والآخر سُلَّم صَغيرٌ minor. ويشْتَمِلُ كُلٌّ مِنْهُما على سَبْعِ دَرجاتٍ نَغميَّةٍ تتكَرَّر في طَبَقاتٍ مُخْتَلفةٍ. وتتحكَّمُ الأبعادُ الموسيقيَّةُ intervals * الَّتي تفصل بينَ كُلِّ دَرَجتينِ مُتَجاوِرَتَيْن من كُلِّ سُلَّمٍ في إصدارِ التَّعبير النَّغميِّ المُمَيِّز لِلَّونِ الصَّوْتيّ tone-colour.

modelling **التَّجْسيمُ**

modelage m. (arts)

الإيحاءُ بِكَثافةِ الأجْسامِ وَشَغْلِها لِجُزْءٍ من الفَراغِ الثُّلاثيِّ الأبْعادِ فَوْقَ مُسَطَّحٍ ذي بُعْدَيْن.

moderato (It.)(at a moderate pace) (mus.)

رَسْلٌ، مُعْتَدِلٌ، «مُودَيراتُو»

إحْدى السُّرعات التي تُحدِّدُ الأداءَ الأوْرْكِسْترالِيَّ والغِنائيَّ، وتَبْلُغ سُرْعَتها على مترونوم metronome* مِلْتزل من ١٠٨ إلى ١٢٠.

modern dancing **الرَّقْصُ الحَديث**

danse f. moderne (blt.)

١. هو رَقْصُ الباليه الذي اطَّرَح جانبًا أساليبَ الباليه التَّقْليديَّة، ويُعزى في أغلبه إلى النَّزْعة التَّعبيريَّة expressionism*، وقد انبثق عن وَسطِ أوربَّا، لكنه لم يحقِّق نَجاحًا موازيًا لفنِّ الباليه الكلاسيكيّ. ويأتي على رَأْسِ راقصيه ومصمِّمي رَقَصاته في أمريكا مارتا غراهام Martha Graham ودوريس همفري Doris Humphrey وتشارلس إدوارد فيدمان Charles Edward Weidman وإيزادورا دنكان Isadora Duncan (١٨٧٨–١٩٢٧).

ويَضُمُّ مُصْطَلَحُ الرَّقْصِ الحَديثِ مَجْموعةً مُخْتلفةً من الأنْماط التي لا تقوم على الرَّقْص الكلاسيكيّ، دونَ مُبالاة «بالأَوْضاع الخَمْسة» five positions* وغيرها من المصْطَلَحات التَّقْليديَّة، فله لُغته الخاصَّة التي تُسْرِف في استعمال الحَرَكات الطَّبيعيَّة وتَنزعُ إلى ناحية التَّعْبير، فيحدِّدُ الانفعالُ حركاتِهِ التي قد تكون تلقائيَّةً عند البَعْضِ ومصطنعة عند البَعْضِ الآخر.

٢. وثمَّة أنواعٌ أُخرى من الرَّقْص الحديث تضمَّنت بَعْضَ أشْكالِ الرَّقْص الشَّائعة مِثْل «الرَّقص الثُّنائي بالمَراقِص» ballroom dancing (ويشمل رَقَصات الفالس waltz والفوكس تروت foxtrot والتّانغو tango والخُطْوة الواحِدة one step)، والرَّقْص على وَقْعِ النِّعال tap، والرَّقْص الانسيابيّ soft shoe (بانسياب القَدَمَيْن على الأرْض)، إلى غير ذلك من المُنَوَّعات المسرحيّة التي تَضُمُّها العُروضُ الغنائية على وَفْقِ الموسيقى الزِّنْجيَّة في أمْريكا minstrel shows (وفيها يَطْلي البيضُ وجوهَهُم بالسَّواد أُسْوةً بالزُّنوج أثْناءَ مُحاكاتِهِم لأغانيهم)، وكَذا المسلاة vaudeville * والمَلْهاة الموسيقيَّة musical comedy والاستعراضات الرَّاقصة revues وبَعْض الأفْلامِ السِّينَمائيَّة.

modern Italian drama **الدِّراما الإيطاليّة المُعاصِرةُ**

théâtre m. italien moderne (drama)

بلَغَتِ الدِّراما الإيطاليَّة المُعاصِرةُ أَوْجَ رَوْعتها في أعْمال لويجي بيراندللو Luigi Pirandello (١٨٦٧ — ١٩٣٦) بعد أن قدَّمت إيطاليا جُمْلةً من كِبار المُؤلِّفين المَسْرَحيِّين على مَدى مئةِ العام السَّابقة عليه، جاء في مُقدِّمَتِهم فرغا Verga الذي لم يسبقه مؤلِّف دِراميٌّ جَدير بالذِّكْر سوى غولدوني Goldoni * (١٧٠٧ — ١٧٩٣). وكان فرغا (١٨٤٠ — ١٩٢٢) المولود بقاطانيا في صقلية

أكبر مؤيِّدٍ وَنَصير لنَزْعةِ « تمثيل الحَقيقة » verismo وهي المقابِل الإيطاليُّ للمَدارس الطَّبيعيَّة والواقِعيَّة في فَرَنسا .

وقد اهتمَّ ڤرغا بِوَصْفِ حَياة الفُقراءِ والفَلّاحينَ في صِقِلّيَّة بصِفةٍ خاصَّةٍ ، فمهَّد بمسرحيَّتي « نَخْوة أهل الرِّيف » Cavalleria rusticana ١٨٨٤ و« الذِّئبة » La Lupa ١٨٩٦ الطَّريق أمامَ المَوْهوبينَ من الكُتَّاب المسرحيِّين الذين حَصَروا جهودهم في عَرْض الحَياة الصِّقِلِّيَّة . ويبدو التباين صارخًا بين المسرحيات التي تمثل الحقيقة verismo وبين مسرحيات غابريل دانُّنتسيو Gabriele D'Annunzio (١٨٦٣–١٩٣٨) مثل « ابنة يوريو » La Figlia di Jorio (١٩٠٤) و « الجيوكوندا » La Gioconde ١٨٩٨ و « فرنشيكا دا ريميني » Francesca da Rimini ١٩٠٢ التي تشيع فيها الخيلاء الجوفاء وتدلّنا إلى أي حدٍّ هبطت الدراما الإيطالية بعد توحيد إيطاليا عام ١٨٧٠ ، إلى أن دَبَّت الروح فيها من جديد على يَدَيْ لويجي كياريللي Luigi Chiarelli (١٨٨٤–١٩٤٧) حين قَدَّم رواية « القناع والوجه » The Mask and face ١٩١٦ التي وصفها بأنها مسرحية « غروتسكية » (انظر grotesque) في ثلاثة فصول . وهو الاسم الذي التصق بالمسرح الغروتسكي grotesque theatre الزاخر باللاواقعية الغريبة في شطط خيالها . ولا نزاع في أنهُ في السويداء من مسرح الغروتسك وما تلاه في إيطاليا كانت تقبع روح إبْسنْ Ibsen* مع اتخاذها طابعًا إيطاليًّا صِرْفًا ، وإن يكن المسرح الإيطالي قد اتسم بتعقيد شديد نظرًا لالتزامه بمذهب « زولا » الطبيعي ، هذا إلى نزوعِ الإيطاليين عامة إلى قصِّ الحكايات المحبوكة ، وهو ما تبدّى خاصة في أعمال پيراندللو الذي نقل إلى المسرح بمهارة بالغة قصصه القصيرة التي حَوَّلها إلى مسرحيات . ولما كان الكثير منها حكايات شاعت من قبل ، فقد كان عليه استنباط أساليب جديدة لعرض مادتها . وتكشف مسرحياته المبكرة عن وقوعه هو الآخر تحت تأثير نزعة « تمثيل الحقيقة » ، وكان أفضلها « ليولا » Liolà ١٩١٦ وهي مسرحية رعويَّة ريفية واقعية . وتحدد مسرحية « أنت على حقٍّ إذا كنت ترى أنك على حق » Così è si vi pare ١٩١٧ بداية ما عَراهُ من وسوسة في نظرته إلى الحقيقة واستحالة إدراكه أي نوع من اليقين في هذه الحياة . أما مسرحيتاه « ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف » Six characters in search of an author ١٩٢١ و « الليلة نرتجل » Tonight we improvise ١٩٣٠ فأنموذجان على التعبير عن قصة قاتمة مُهَلْهَلة بعبارات غَيْبيَّة مُلْغِزة ، على حين تُعَدُّ مسرحية « هنري الرابع » Enrico IV ١٩٢٢ تحفة پيراندللو الرائعة التي تكشف عن قدرته على تحويل قصة عادية إلى عمل نابض بالسحر والإيحاء ، وتشارك مسرحية « الحياة حلم » La Vida es sueño للكاتب الإسپاني كالديرون Calderón (انظر Spanish comedy) في كونهما ينطويان على فكرة غيبية بارزة تتجاوز الحُدود المألوفة في المسرح . ولَعَلَّ أهم كُتَّاب المسرح الإيطالي اللاحقين هو أوغو بيتي Ugo Betti (١٨٩٢ — ١٩٥٣) ، وتُعَدُّ مسرحيته « فساد في المحكمة » Corruzione al palazzo di giustizia ١٩٤٩ خير مثال لأسلوبه المسرحي ، كما أن مسرحيته « الملكة والمتمردون » La Regina e gli insorti ١٩٥١ جديرة بالتنويه لرقتها وللطابع الغنائي في رسم شخصيتها .

الواقعيَّةُ الحَديثةُ **modern realism**

réalisme m. moderne (drama)

شَهِدَ القرنُ الثَّامِنَ عَشَرَ نهاية التَّقاليد الدِّراميَّة لِعَصْرِ النَّهْضة ، وتُعَدُّ أعْمالُ المؤلِّف المَسْرحيِّ كارلو غولدوني Carlo Goldoni * آخر مظاهِرها ، وهو الذي قام بِحَركة الإِصْلاحِ في المسرح الإيطاليِّ لِوَضْعِ المَلْهاةِ الواقِعيَّة المعتدِلة مكانَ أُسْلوبِ رَسْمِ الشَّخْصيَّات البالي الذي يَجْري على وتيرةٍ واحدةٍ في المَلْهاة المُرْتَجَلة commedia dell'arte . وقد بَلَغَ أوْج نجاحه في مَدينةِ البُنْدُقيَّة بمَسْرَحيَّاته « الكاذِب » Il Bugiardo ١٧٥٠ و « المَقْهى » La Bottegha del caffe ١٧٥٠ و « صاحبة الفُنْدُق » La Locandiera ١٧٥١ التي عُدَّتْ أرْوَعَ أعْماله . على أنَّه بالرَّغْم من النَّجاح المُبَكِّر الذي صادفَهُ فلم يكن الوَقْتُ مواتيًا له ، ولم تَكُنْ لَهُ عبقرية موليير ونَفاذ بَصيرته بل كان عجل النَّظرةِ إلى العالَم بأحْداثِهِ العابرة وما يحتشد فيه من هُراءٍ لا يقرّه عقل ، وما لَبثت التقلُّبات التي اجتاحَتْ أوربًا في نهاياتِ القَرْن ١٨ أنْ نحَّت جانبًا مَواهِب غولدوني فتحوَّلت الدِّراما بعد الثَّورةِ الفَرَنْسيَّةِ ١٧٨٩ إلى اتِّجاه مختلف الاختلاف كله . وفي الحق أنَّ تاريخَ الدِّراما خِلالَ القرن ١٩ هو تاريخُ الواقِعيَّة ، فَفي مُنْتَصف القرن ١٨ ذهب دني ديدرو Denis Diderot في روايته « المفاتِنِ الفاضِحة » Les Bijoux indiscrets ١٧٤٨ ومَقالِةِ « دورڤال وأنا » Dorval et moi ١٧٥٧ إلى أنَّ التِّراجيديا لم تَعُدْ فنًّا حَيًّا غير أمدٍ قصير ، ثم استبدل بها ما سمَّاه « بالمَأساة الجادَّة » le genre sérieux التي تَتناوَل الأمورَ ذاتَ الأهميَّة الحقة في الحَياة المُعاصِرةِ بالتَّحْليلِ العَميق ، وذلك في صورة تُحقِّق الإيهام بالواقِعِ . ولم يَكُنْ ديدرو على أيَّة حالٍ مؤلفًا مسرحيًّا مَوْهوبًا ، فقدَّم بعْضَ مسرحيَّات مِثْل « ابن السِّفاح » Le Fils naturel ١٧٥٧ و « ربّ الأسْرة » Le Père de famille ١٧٦١ لم يتسنّ له أن يُحقِّق فيها ما أرادهُ من إصلاحٍ وترك لِغَيْرِه الاضطلاع بهذه المُهمَّة .

وفي عام ١٧٦٥ قَدَّم ميشيل سيدين Michel Sedaine (١٧١٩ — ١٧٩٧) نَمَطًا جَديدًا بمسرحيَّته « فَيْلسوفٌ من حَيْث لايَدْري » Le Philosophe sans le savoir وهي روايةٌ نثريَّةٌ تَقَع في خَمْسةِ فُصولٍ ، كانت أوَّلَ مَسْرحيَّة جادَّةٍ غير شِعْريَّة في تاريخ الدِّراما وأوَّل مسرحيَّة حديثةٍ تَتناوَل في جدٍّ موضوعًا له خطره الاجتماعي .

وَبَعْدَ نِصْفِ قَرْنٍ أضْفَى إميل أوجييه Emile Augier (١٨٢٠ — ١٨٨٩) دَفقة أُخرى على النَّمط الجَديد بمسرحيَّته « صِهْر السَّيِّد پواريه » Le Gendre de Monsieur Poirier ١٨٥٤ ، وهي مسرحيَّةٌ نَثْريَّة تَقَعُ في أَرْبَعة فُصولٍ على غِرارِ مَوْضوع مسرحيَّة سيدين ، وهو ماكان من صلات متبادلة بين الطَّبقة الوُسْطى والأرِسْتُقْراطيَّة .

وقد دَلَّ النَّجاح الذي لَقِيَتْه هذه المَسْرحيَّة على أهمِّيَّة الدِّراما التي تعالج المُشْكلات الاجتماعيَّة ، وفَتحت الباب على مِصْراعَيْه أمامَ « مسرحيَّة المَشاكِل » problem play و « مسرحيَّة القَضايا » thesis play التي تَتناوَل أفْكارًا مُعيَّنةً يؤمن بها كاتِبُها ويدعو

عُهودٍ بَعيدةٍ ، فلقد نشأتْ في عَهْدٍ حَديثٍ نسبيًّا ، هو عَهْدُ بُطْرس الأكْبر (١٦٧٢ — ١٧٢٥) ، بل لقد وُضِعت المَسْرَحيَّات الأولى لخِدْمة أغْراض الدَّوْلة وعُرِضَتْ أولاها في عام ١٧٤٩ وكانت من تأليف ألكسندر سوماروكوف Aleksandr Sumarokov (١٧١٨–١٧٧٧) ، غير أنَّ الدَّولة التي كانت تُدير المَسْرَحَ من سان بطرسبرغ وتشجِّع عِظامَ المُمثِّلين والممثِّلات كانت ضَنينةً بتشجيع الكُتَّاب المَوْهوبينَ . وأعظمُ عَمَلٍ مَسْرَحيٍّ من تأليف كاتِبٍ رُوسيٍّ هو مَسْرَحيَّة « شجن التَّظرُّف » Woe from wit ١٨٢٤ للكاتِب ألكسندر غريبويدوف Aleksandr Griboyedov (١٧٩٥ — ١٨٢٩) التي جاءت على غِرار مسرحية « عدوّ البَشَر » Le Misanthrope لموليير . على حين حَذا كلٌّ من ألكسندر بوشكين Aleksander Pushkin (١٧٩٩–١٨٣٧) وخَليفَتِه ميخائيل ليرمونتوف Mikhail Lermontov (١٨١٤–١٨٤١) حَذْوَ شكسبير وشيلر ، غير أنَّ الوَقْتَ لم يكن قد حان لكي تُعْرَض مسرحيَّاتُهما على خَشَبةِ المَسْرَحِ ، فعلى الرَّغْمِ من أنَّ مسرحيَّة بوريس جودونوف Boris Godunov قد ألَّفها يوشكين عام ١٨٢٥ إلا أنَّ الرَّقيبَ لم يُبِحْ ظُهورَها إلَّا عام ١٨٧٠ ، كما أن مَسْرَحيَّة ليرمونتوف « حَفْل التَّنكُّر » The Masquerade كُتبت عام ١٨٣٥ إلا أنها انتظرت قَرْنًا كامِلًا قَبْلَ السَّماح بتَقْديمِها لأوَّل مَرَّة . وكان نيكولاي غوغول Nikolai Gogol (١٨٠٩–١٨٥٢) هو أوَّل كُتَّاب المَسْرَحِ الرُّوسي العِظامِ الذي شَهِدَ تألُّق أعْمالِه على المسرح إبَّان حياته . فقد ظهرت مسرحيَّتُهُ « المفتش العام » The Inspector general ١٨٣٦ بَعْدَ سَنةٍ واحِدةٍ من تأليفها ، وعُدَّتْ نُقْطةَ تحوُّل في تاريخِ المَسْرحِ الرُّوسيِّ . وشهِدت الخَمْسون عامًا التي تفصِل ما بَيْنَ غوغول وتشيكوف Chekhov ، تطوُّرَ المسرح الرُّوسيِّ حيث بَرَز فيها كُلٌّ من أوستروفِسْكي Ostrovsky وتورْغينيف Turgenev وتولستوي Tolstoy .

وكان ألكسندر نيكولايفتش أوسترفسكي (١٨٢٣ — ١٨٨٦) أوَّلَ كُتَّاب الدِّراما المُحْترفينَ في رُوسيا ، وأوَّلَ من كَرَّس

الاجتماعيَّة . على أنَّ عُمْرَ الدِّراما الطَّبيعيَّة كان قَصيرًا ، كما كان تأثيرُها خارِجَ فرنسا مَلْموسًا أكْثَر مِنْهُ داخِلَها .

وحقَّقت الواقعيَّة الجديدة هَدَفها في فَرَنْسا من خِلالِ أعْمال هَنْري بيك Henry Becque (١٨٣٧ — ١٨٩٩) الذي لم يَعُدَّ نَفْسَهُ مع ذلك من أتْباع المدرسة الطَّبيعيَّة . وقد اسْتَهَلَّ بمَسْرَحيَّتَيْه « الغِرْبان » Les Corbeaux ١٨٨٢ و« الباريسيَّة » La Parisienne ١٨٨٥ سِلْسِلة من المَلْهاوات الماجنة comédie rosse التي مَهَّدت الطَّريق أمامَ الهَزْليَّات الفاجعة tragic farce التي ظهرت في القَرْنِ العِشرين في رِواياتِ جان أنُوني Jean Anouilh . ولم تُثْمِر رُوح إميل زولا الصُّلْبة الذي حاولَ سُدًى إقحام عُنْصر « مَرارة الحَياة » في المَسْرحِ ، إلا الدِّراسات الاجتماعيَّة الكابية على أيدي أوجين برييه Eugène Brieux (١٨٥٨ — ١٩٣٢) في مسرحيَّاته « بنات السَّيِّد دوبون الثَّلاث » Les Trois filles de M. Dupont ١٨٩٧ « الرِّداء الأحْمر » La Robe rouge ١٩٠٠ ، ثم جرهارت هاوپتمان Gerhart Hauptimann في مسرحياته الاجتماعية ، وَأخيرًا جورج برنارد شو George Bernard Shaw وجون غولزورثي John Galsworthy اللذَيْن شاركا بملهاواتهما أصحاب المذهب الطبيعي المشاركة كُلَّها ، وإن كان أُسْلوبهما مختلفًا كل الاختلاف . وكان مؤلِّفو مَسْرَحيَّات الصَّالون كُتَّاب أخلاقيات moralists حَصَروا جُهودَهم في الآثار المترتِّبة على تَحوُّل الأفْرادِ عن مَعاييرِ الطَّبقةِ الوُسْطى الرَّاسِخة . ومع ذلك فقد جَرَفَ هؤلاء الطَّبيعيِّين في عَصْرٍ أفْرَزَ داروِن وماركس ومَذْهَبَ أوغست كومت الوَضْعيَّ الإحساسُ الدَّاهِمُ بالعَدالة الاجتماعيَّة ، فأحكموا وِثاقَ مَسْرَحيَّاتِهم حَوْلَ الطَّبقات الدُّنيا التي يَجْتاحُها الفَقْرُ والجَهْلُ . فلم يكن ثَمَّةَ مَفَرٌّ من تعرُّض المعايير الاجتماعيَّة للنَّقْدِ والهُجوم ، وهو ما جَعَلَ المَسْرَحَ يَكْتَسِبُ لأوَّلِ مَرَّةٍ أهمِّيَّة كُبْرى بوَصْفِهِ أداةً لِمُناقشةِ الظُّروف الاجتماعيَّة وَوَسيلةً لـلإصلاح الاجتماعيِّ .

الدِّراما الرُّوسيَّة الحَديثة modern Russian drama *théâtre m. russe moderne* (drama)

لا تَضْرِب الدِّراما الرُّوسيَّة بجُذورِها إلى

لها ، وهو ما يعدُّ أهَمَّ تَطوُّر للدِّراما بَيْنَ أبْناء الجيل التَّالي . وبلغ هذا النَّمَط الدِّراميُّ ذِرْوَته في السَّنَواتِ الأخيرة من القرن ١٩ بالتَّجديدات التي أدْخلَها أوجين سكريب Eugène Scribe (١٧٩١ — ١٨٦١) ، وهو رَجُلٌ تميَّز بقُدْرَته على تقديم العُروض المسرحية الناجحة وإن لم يُؤْثَر عنه الميل إلى الإصلاح . وقد ضمَّن سكريب التقْنة الجديدة في مَسْرَحياتٍ ذاتِ بِناءٍ دِراميٍّ ناعِمٍ ومَنْطقيٍّ لطيف من خَمْسة فصول ، وذات ذِرْوَاتِ تأزُّم قوية وتشويق مُتَّصل وخاتِمة سَعيدةٍ مِثْل مسرحية « كوب الماء » Le Verre d'eau ١٨٤٠ و « معركة السيِّدات » Bataille de dames ١٨٥١ . وهكذا أدَّى تَطْبيق تقْنيةِ سكريب على المُشْكِلات المنزليَّة والاجتماعيَّة إلى نَمَطٍ دِراميٍّ يبلُغ أوْجه حين يتناول قضية ما بالمعالجة ، وهو النَّمط الذي حَظِي بمزيدٍ من التَّطوُّر أثناءَ النِّصْف الثَّاني من القرن ١٩ على أيدي إميل أوجييه وألكسندر دوما الابن Alexandre Dumas fils (١٨٢٤ — ١٨٩٥) في سِلْسِلةٍ من الرِّوايات يَأتي على رأسها « عالم الغانيــات » Le Demi-monde ١٨٥٥ و « مسألة المال » La Question d'argent ١٨٥٧ لدوما .

وكان لهذا أثره في إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠ — ١٩٠٢) وأتباعه حين نادَوا رَدًّا على ما رموه من أنه « مسرح الصالونات المصطنع » بالمذهب الطبيعي naturalism * ، وبالنَّمط الدرامي الذي دعوه « شريحة من الحياة » slice of life . وكانت تُقدَّم على خشبة المسرح مَواقِف نابضة بالحَياة بلا حَبْكةٍ رِوائيَّةٍ وَدونَ زَخارف تَنْميقيَّة من أيِّ نَوْعٍ ، وكذلك دونَ مُحاوَلة من المؤلِّف أن يَسوق على لِسانه أو على لِسان حامِلِ فِكْره raisonneur (أي الشَّخصيَّة التي تُعْرِب عن وِجْهة نَظَرِه) العِظات أو العِبَر الأخلاقيَّة . وقد أوْصى زولا مؤلِّفي المسرحيات على نمط « شريحة من الحياة » باختيار شخصيات واقعيَّة تتفاعَل مع الأحْداث طِبْقًا للقوانين الخاصَّة بالوِراثةِ التي تحكمُ الإنسان وتُكْسِبه كلَّ سلوكه وأفعاله . وقد جنح أغلب المؤلِّفين نحو اختيار شخصيات من قاع المجتمع وحُثالته ، فظهر البَطَلُ في المَسْرَحيَّة « الطَّبيعيَّة » ضَحيَّةً بريئةً لِعَوامِلِ الوِراثة وقَهْرِ الظُّـروف

استخدام الأرقام إلى حَدِّ رَبْط نِسَب مبانيهم باهتمامات بَعْضِ المَدارس الرِّياضيَّة في عَصْرهم ، مِثْل تَرْبيع الدَّائِرة والتَّقْسيم الثُّلاثيِّ للزَّاوية ، والقيمة العدديَّة « ط » والنِّسبة الذَّهبيَّة « فاي » .

وقد نجح المُهَنْدِسُ المِعْماريُّ في تَوْفير الاتِّساقِ الجَماليِّ في مَبْنى مَعْبَدِ البارثينون Parthenon * باستِخْدام وحْدةِ قياسٍ [موديول] كقاسِمٍ مُشْتَرَكٍ ، هي نِصْف قُطْرِ العَمود ، وطَبَّق هذه الوحدة على كافَّة عناصر المبنى . ولتَحْديدِ نِسَبِ التَّفْصيلات الأصْغَر ، قَسَّمَ « المعيار » إلى كُسورٍ فكان ارتفاع البارثينون ١٤ معيارًا وستة جُزَيْئات ، وبينما يَحْتلُّ العَمودُ أَحَدَ عَشَرَ مِقْياسًا احتلَّ النَّضَد entablature * ثلاثةَ مَعاييرَ وَستَّةَ جُزَيْئاتٍ . وبهذه الطَّريقة كانَ لِكُلِّ مَعْبَدٍ مِعْياره [موديوله] الخاص .

Moghul see: **Mughul**

Mohammad Zaman the painter (arts) see: **Zaman, Mohammad (the painter)**

Molière (pseudonym of Jean-Baptiste Poquelin) (drama) **مُولِير [جان باتيست پوكلان] (١٦٢٢-١٦٧٣)**

مُؤلِّف مَسْرَحيٌّ فرنسيٌّ وُلِدَ بباريس ، يُعَدُّ أَعْظَم كُتَّاب المَلْهاة الفَرَنْسيَّة ، بدأ حياته صبيًّا لأبيه الذي كان يشْغَل وَظيفةَ مُنَجِّد ونادِل بالبلاط الملكيِّ والذي أَلْحقه في الوَقْتِ نَفْسِهِ بكلية كليرمون اليَسوعيَّة بباريس ، حيث تلقَّى تَعْليمًا راقيًا واكتسب صداقات عدَّة من بين أفراد الطَّبقة العليا كانوا عَوْنًا له في مُسْتَقْبَلِ حياته . وكان اختيار موليير للمسرح ليكون مهنته مُفاجأة للجميع ، إذ كان المسرح مَوْضِعَ الاستنكار من الكنيسة التي تربَّى پوكلان الصَّغير في أَحْضانِها . ويَرجِعُ اتِّخاذه هذا القَرار إلى تَأْثير مادلين بيجار جارته التي تنتمي إلى أُسْرةٍ بوهيميَّة ، والتي أنشأ بمساعدتها في عام ١٦٤٣ « المَسْرَحَ الشَّهير » Illustre théâtre مُحاوَلَةً منه في تَأْسيس مَسْرَحٍ ثالِثٍ بباريس . وكما كانت العادة حينذاك في باريس اتَّخذ اسْمًا جَديدًا هو موليير ، وإذ لم يظفرا بنجاح في العاصِمة ، اتَّجها في عام ١٦٤٦ إلى الأقاليم

ما يكاد يَنْطَبِقُ أَيْضًا على أَعْمالِ مَكْسيم غوركي Maksim Gorky الدِّراميَّة ، فإن رائعته المَسْرَحيَّة « الحضيض » The Lower depths ١٩٠٢ ، لاشكَّ من أَقْوى الرِّوايات المكتوبة وَفْقَ النَّهْجِ الواقعيِّ ، غير أنه شَوَّهها إلى حَدِّ ما بجُنوحِهِ إلى النَّزْعةِ الميلودراميَّة .

مُودِيلْيانِي ، أَمِيدْيُو Modigliani, Amedeo (arts) (١٨٨٤-١٩٢٠)

مُصَوِّرٌ وَمَثَّالٌ مِنْ أُسْرةٍ إيطاليَّةٍ يَهوديَّةٍ ، بدأ يُلَقَّنُ الفَنَّ في فلورنسا والبُنْدُقيَّة إلى أن استقرَّ بباريس عام ١٩٠٦ . أَوْحَت لَهُ دِراستهُ للأقنعة الزِّنجيَّة بالإطالةِ والتَّبسيطِ الجَريءِ لِرُؤوسِهِ المَنْحوتةِ الَّتي حَفِظَ لها مع ذلك طابَعَها الأوربِّيَّ الخالِصَ . على حينَ اتَّسَمَتْ صُوَرُه — پورتريهات أو عُراة — على الرَّغْمِ من بَعْضِ المُبالغاتِ المُماثِلة بِنَكْهةٍ إيطاليَّةٍ في أَلْوانِها ، كما أنها تَكْشِفُ عن حِسٍّ بالجَمالِ الخَطِّيِّ الَّذي يَشي بِتَعاطُفِهِ مع مَدْرَسة سيينا ومع بوتشيللي . وكم حَفَزَهُ عَوَزُهُ إلى إنْجازِ رُسومٍ عَجِلَةٍ لِقاءَ بِضْعةِ فرنكات أو نَظيرَ مَشْروبٍ يَحْتَسيه ، وبعد سَنَواتٍ من الفَقْرِ والفاقةِ والحياة البوهيميَّة لَقِيَ نَجاحًا بَسيطًا عام ١٩١٨ ، غير أَنَّ الحِرْمانَ والمُخَدِّراتِ والسُّلَّ تَكاتَفَتْ وَقَضَتْ عليه في سِنٍّ مُبَكِّرةٍ .

(صورة ٤٢٣)

الانْتِقالاتُ المَقامِيَّةُ modulations

modulations m.pl. (mus.)

هي الانتِقالُ بَيْنَ مَقاماتِ الموسيقى لِنَشْرِ العَديدِ من أَلْوان الطَّيْفِ على لَوْحِ المُؤَلِّفِ الموسيقيِّ في نِظامٍ هَنْدَسيٍّ تَفْرِضُهُ العَلاقةُ بَيْنَ بِداياتِ المَقاماتِ المُخْتلِفة ، فينتقِلُ المُؤَلِّف مَثَلًا انْتِقالًا تَقْليديًّا من مَقام دو إلى مَقام صول دونَ عَوائِقَ . وتؤدِّي الانتقالات المقاميَّة إلى تَغْيير « المِزاج » الصَّوتي لسريانِ اللَّحن .

المِعْيارُ module

module m. (arch. & arts)

قامت هَنْدسة العِمارةِ الإغْريقيَّة على أُسُسٍ حِسابيَّة لا تَغيب قَطُّ عن خاطِرِ الإغريق الذين كانوا يَجِدونَ مُتْعَتَهُم في حساب النِّسَب المُخْتَلِفة . وليس ثَمَّةَ بناءٌ يونانيٌّ هامٌّ يَعْجز المتخصِّص النَّابِهُ عن أن يَكْتَشِفَ المِعْيار « الموديول » المستخدَم في تحديد مقاييسه .

وقد ذهب بعض المعماريِّين بعيدًا في

نَفْسَه من بينهم للعرض الجادِّ للحَياة اليوميَّة في روسيا . ومن خلال الخَمْسينَ مَسْرَحيَّة التي قَدَّمها خِلالَ حياته مِثْل « المُفْلِس » The Bankrupt ١٨٥٠ و « لا تركَبْ زحَّافة جليد غيرك » Don't sit in another's sleigh ١٨٥٣ و « الفقر ليس عارًا » Poverty is no disgrace ١٨٥٤ و « العاصِفة » The Storm ١٨٦٠ ، شاهَد جُمْهورُ الطَّبَقة الوُسْطى لأوَّل مرَّة حَياتَه منعَكِسةً على المَسْرحِ .

وقد قَدَّم تورغينيف الذي كانت « الرواية » موهبته إلى المسرح الرُّوسيِّ ، جُمْلةً من أَرْوعِ الرَّصيد الدِّراميِّ يَأْتي في مُقَدِّمَتها « شهر في الرِّيف » A Month in the country ١٨٥٠ وهي رائعته الخالدة . والرَّاجحُ أن أنطون تشيكوف قد استمدَّ إلهامه الدِّراميَّ الأَوَّل من إيقان تورغينيف ، وعلى غِراره عَبَّر عن نَفْسِهِ بطبيعة الحالِ من خِلالِ النَّهْجِ القَصَصيِّ . وقد كَتَب لأُولى مَسْرَحيَّاته الطَّويلة « إيڤانوف » Ivanov ١٨٨٩ نجاحٌ لم تكن جديرةً به كل الجدارة ، الأمر الذي لم يعرف معه المؤلف حقيقة نفسه ، وما إن عُرِضت مَسْرَحيَّة « النورس » The Seagull بمسرح موسكو للفنون عام ١٨٩٧ بنجاح حتى تبين المؤلف أَيْنَ تكمن مَوْهبته ، وهكذا أخذت مسرحيَّاته « الخال ڤانيا » Uncle Vanya ١٨٩٩ و « الشَّقيقات الثلاث » The Three sisters ١٩٠١ و « بستان الكرز » The Cherry orchard ١٩٠٤ تسمو بالنَّهْج الواقعيِّ إلى ذِرْوَته . وكان جَوْهر أُسْلوب تشيكوف المُتَطوِّر هو أن يُوحي بما هو خارِق وَسطَ دِراما الأَحْداث العاديَّة ، وأن يبيِّنَ من خِلالِ تمثيله لكُلِّ ماهو مَحْسوسٌ في الحَياةِ ما لا تُبْصِرُهُ العَيْنُ ، أي الحَياة الدَّاخليَّة النَّفْسيَّة للنَّاس التي تُعبِّر عن تَقَلُّبات نَفْسٍ وَرَاءَ نَفْسِ الإنسان هي نَفْس الكَوْن . ولعلَّ بُلوغ هذا الهَدف هو ما حفَّز ليو تولستوي Leo Tolstoy (١٨٢٨ — ١٩١٠) إلى كِتابةِ رائعته الدِّراميَّة « نُورٌ يبدِّد الظَّلام » The Power of darkness ١٨٨٨ . وعلى الرَّغْم من القوَّةِ التي تَجيشُ بها هذه التَّمثيليَّةُ فلقد كانت دِراسةُ حَياةِ الفلَّاحينَ بها شَديدةَ الارْتباطِ بآراءِ تولستوي الفَلْسفيَّة حتى فقدَتْ جانبًا من العالَميَّة التي كان يَنْبغي أن تتحلَّى بها وهو

ثائرةَ المتزمِّتين دينيًّا في باريس حتى اضْطُرَّ الملكُ في اليوم الخامسِ من عَرْضِها الذي كان يُبشِّرُ بالاستمرار لمدَّةٍ طويلةٍ ، أن يَطْلُبَ في رفقٍ ورقة إلى موليير سَحْبَ روايَتِهِ .

وظلَّت هذه المَسْرَحيَّة لمدة خَمْسِ سَنوات تُمثَّل بَعيدًا عن الأعْيُن أمامَ الملك وحاشيته والطبقة الأرستقراطيَّة دونَ الظَّفَر بالعَرْض أمامَ الجماهير . وبعد أن عاودَت الظُّهورَ في عُروضٍ عَلَنِيَّة بعد أن سوَّى الملك خِلافاته مع الكُرْسيِّ البابويّ ، اكْتَظَّ المَسرح بالجُمْهورِ ممَّا أغضبَ خصوم موليير ، وعُدَّت المسرحية أحَدَ أعْظَمِ أعمال المسرح الفَرَنْسيِّ . وإذ تسبَّبَ إيقافُ مسرحيَّة « طرطوف » في كارثةٍ مالية بالنِّسْبَة لموليير ، عَكَفَ بِسُرْعة على إخراج مسرحيته « دون جوان » Don Juan في فبراير ١٦٦٥ ، ولم يأبَهْ لاعتراضات النُّقَّاد التافهين الذين رمَوْا المسرحية بأنها من عمل مؤلِّفٍ مُلْحِدٍ ، واستمرَّ عرض المسرحية دون تدخُّلِ الرِّقابة . وفي أغسطس من نفس العام ، شَمِلَه المَلِكُ برعايتِهِ ورَتَّب له مَعاشًا بلغَ ستَّة آلاف جنيه كما سمح بأن يُطْلَقَ على فِرْقةِ موليير اسْمَ « فِرْقة الملك » Troupe du Roi . وفي عام ١٦٦٦ ظهرت أعْظَم مَلْهاوات موليير « عدوّ البَشَر » Le Misanthrope حيث اتَّسعتْ رُقْعة تأليفِه فرسَمَ للمجتمع صُورةً أشدَّ انفساحًا من مُحاولاتِهِ السابقة وكَشَفَ فيها النِّقاب عن عُيوبٍ ونقائِصَ بِعَيْنِها ، كما انطوَتْ على الكثير من تَجارِبِ حَياة موليير الأسرية ، فألكستيس Alceste عدوّ البَشَر وبطل المسرحيَّة يثور ضِدَّ زيف البَلاطِ وريائِهِ وَبريقِهِ ، وَيَسوقُ دفاعًا قويًّا عن « الرَّجُلِ الشَّريف » ولكنه يُغالي في حُجَجِهِ ، الأمر الذي يجْعلُنا نَسْتَشْعِرُ نزعةً جنونيَّه قاهِرةً تتبدَّى من وَراءِ كَثْرة عِباراتِ الاحتجاج التي تفوَّه بها .

وفي الوقتِ نَفْسه يَقَعُ صَريعَ هَوى سيليمين Célimène التي تُمثِّل في أغلب سُلوكِها رَذائلَ البَلاط التي يَزْدَريها والتي يَعْسُرُ عليها بالطَّبْع فَهْم حُلولِه التي يَسوقها لعلاجِ أدْواءِ المجتمع ، بينما يقوم فيلانت Philinte صَديقُ ألكستيس ، وإليانت Eliante ابن عَمِّ سيليمين بتقديمِ تَحليلٍ مَنْطقيٍّ للصِّراعِ الدَّائر بَيْنَ مجتمع الحُلول الوَسَط وبين الإنسان السَّاعي إلى الفَضيلةِ المُطْلَقة . غير أن

Les Précieuses ridicules ، وهي مَلْهاة تَسْخَرُ من نهَّازات الفُرَص في المجتمع المعاصِر ومن تكلُّفهن وتصنّعهن ومن معاييرهن الزَّائفة ، فلقيت نَجاحًا ساحِقًا وأغْدَقت على الفِرْقةِ دَخْلًا لم تَظْفَر به من قَبْل . وفي هذه الرِّواية وفي أغلب أعماله الأخرى ، شَنَّ موليير هُجومًا عَنيفًا على نقائِصِ المجتمع التي تُودي بِعَناصِرِ الخَيْرِ الكامِنة في الإنسان ، مُدلِّلًا على أن الأخْلاق تأتي في مَرْتبةٍ أهمَّ من المنصب ، وهو ما استقْبَلَه الجُمْهور من عامَّة الناس بحماسٍ شَديدٍ . وفي عام ١٦٦٢ تَزوَّج موليير وهو في الأرْبعين من عُمرِهِ من أرماند بيجار شقيقة مادلين ولم يتجاوَزْ عمرها الثَّامنة عَشْرَةَ ، وكانت قد تَرَعْرَعَتْ في أحْضانِ فِرْقة موليير حيث ظَفِرت بالرِّعاية والتَّدْليل ، ومن ثم كانت جُزْءًا من المسرح منذ نُعومةِ أظْفارها إلى أن غدَتْ ممثِّلة كوميديَّة تفيض حيوية ، غير أن المشاكل الأسرية فوّتت على هذه الزيجة كثيرًا من السعادة المنشودة ؛ مما أفضى فيما بعد إلى أن يعيشا منفصلَيْن ، حتى لنجد مَواقِفَ الغيرة والخيانة الزَّوجيَّة تَزْدادُ جُرعَتُها شيئًا فَشيئًا في رواياته . وممَّا أجَّج شُعْلَةَ فَشَلِ هذا الزَّواج ، مسرحيَّتُهُ « مَدْرَسة الزَّوْجات » L'École des femmes التي قدمها عام ١٦٦٢ حول الرَّجل المُسِنِّ الذي يتزوَّج بفَتاةٍ تبلُغ نِصْفَ عمره . ورغم أنها ليست من أفضل مَلْهاواتِهِ ، إلَّا أنه تَناوَل مَوْضوعَه بأسْلوب أشَدَّ نُضْجًا وَوُثوقًا بنفسه عما قَبْل . وأخذ موليير في تأليف مَلْهاواته وإخراجها بسُرْعَةٍ زائدةٍ ، وكان من حُسْنِ حَظِّه أن ظفر بلويس ١٤ صديقًا وحاميًا ، غير أنه للأسف الشَّديد كان يُطالَبُ من الملك بالكَثيرِ من الأعْمالِ التَّرفيهيَّة في حَفَلات البلاط التي كانت تلتهم الكَثيرَ من وَقْتِهِ وَجَهْدِهِ . وبالرَّغْم من ذلك ومن مشاكله الأسريَّة واصل التَّأليفَ والتَّمثيلَ دونَ أن يُمْهِلَ نفسه بما يُتيح له مَزيدًا من صَقْلِ أعماله الفَنيَّة وتَهْذيبها ؛ إذ كانَ يَأْتَمِرُ بأمْرِ سيِّدَيْنِ مُلِحَّيْن في آنٍ واحِدٍ معًا : الشَّعب والملك .

وتُعدُّ مَسْرحيَّة « طرطوف » Tartuffe التي ظهرت عام ١٦٦٤ أحَدَ أعظَمِ أعْمال موليير التي طال حولها الجَدَل ، وهي قصة أفَّاقٍ مُنافِقٍ يَصِلُ إلى حَدِّ خِداعِ نَفْسِهِ ، غير أن هذا الأفَّاقَ كان رَجُلَ دينٍ ، وهو ما أثار

حَيْثُ حَقَّقا — على مَدى اثني عَشَرَ عامًا — نَجاحًا زكَّاهما في دَوائِرِ البَلاط . وفي هذه السَّنوات تألَّقت مَوْهبةُ موليير كمؤلِّفٍ مَسْرَحيٍّ عَظيمٍ كما لَقِنَ عن اشتغاله بالتَّمثيل والإخراج والإدارة كُلَّ أسرار المهنة وألاعيبها ، وازداد قُربه من النَّاس وباتَ خبيرًا بالشَّعْبِ الفَرَنْسيِّ . ولاشكَّ أن عَظَمةَ موليير تكمُن في مَعْرِفته بجُمهورِهِ وإدراكه الواعي للطَّبيعة البَشَريَّة . ومع أن رصيد مسرحه المتنقِّل قد ضَمَّ عَددًا من المآسي ، فلم يكن موليير مُمثِّلًا تراجيديًّا عَظيمًا ، بل كان ممثلًا كوميديًّا فذًّا ، ولذا لم يَكُن غريبًا أن يتجه رصيد فرقة موليير المسرحي نحو المسرحيَّات الهَزْلِيَّة farce ، حيث اقتبس موليير مسرحيَّةً إيطاليَّةً لنيكولو باربييري لأوَّل مسرحيَّة يكتبها وهي « النَّازِق » l'Etourdi التي قَدَّمها عام ١٦٥٥ بمدينة ليون .

وكان موليير المؤلِّف يَكْتُبُ أدْوارًا لموليير المُمَثِّل يضمن فيها الظَّفَر بِضَحِكات النظَّارة . وكان مَصْدَرُ إلهامه في مَبْدإ الأمر المهازِلَ المَسْرَحيَّةَ الفَرَنْسيَّةَ القَديمة و « الملهاة المُرْتَجلَة » commedia dell'arte * ثُمَّ احتكاكه المباشِر بالحَياة ، وكانت أدواره في مُعْظَمِها نَوْعًا من الابتذال الفكاهيِّ burlesque * تزخَر بالنُّكات الماجنة والمواقف الموحية ولكنها في الوَقْتِ نَفْسه تستثير المشاعِرَ الإنسانيَّة وَتَحْتوي على مادَّةٍ تَلْقى إقبالًا لا نَظيرَ له . وما لَبِثَ الوَقْتُ أن حلَّ لتقديمِ الملهاة الكلاسيكيَّة التي اشتهر بها موليير ، ففي عام ١٦٥٨ عادَ موليير بفرقته إلى باريس حيث قَدَّمَ مَأساة « نيقوميدس » Nicomède لكورني في حَضْرة المَلِكِ الشَّابِّ لويس ١٤ وشقيقه فيليب دُوق أورليان وبقيَّة أعْضاءِ البلاط بقَصْرِ اللُّوفْر . وقد استهلَّ موليير العَرْض بخِطابٍ لَبِقٍ متلمسًا السَّماح له بإنهاءِ العَرْضِ بمسرحيَّةٍ هزْليَّةٍ قصيرةٍ كان قد ألَّفها من قَبْل لعَرْضِها بالأقاليم ، فكانت النَّتيجة أن عُهِدَ إلى موليير وفرقته بالتَّمْثيل بصفة منتظِمة في مسرح يتي بوربون Petit Bourbon الملكيِّ تَحْتَ رِعاية شَقيقِ المَلِكِ ، حَيْثُ عُرِفَتْ فرقته منذ هذه اللَّحظة باسم « فرقة الأمير » Troupe de Monsieur . ومالبثت مَقْدرةُ موليير كمؤلِّفٍ مسرحيٍّ أن رَسَخَتْ بظُهور مَسْرَحيَّتِهِ « المُتَحذلقات المثيرات للسُّخْرِية »

تُطْوى مَفْصليًا ، وتحتشدُ بتكويناتٍ فَنِّيةٍ جليَّةٍ وَضَّاءةٍ بالبَهْجَةِ يمكنُ تمييزُها من أَقْصى مَكانٍ بالقاعة بألْوانِها السَّخيَّة المُوزَّعة على خَلفيَّاتٍ ذَهبيَّةٍ عادةً . ويشتمل كُلُّ سِتارٍ على ستِّ لَوْحاتٍ صُوِّرت عليها جُزُرٌ وَأَمْواجٌ مُزْبِدة وزهورُ السَّوْسَن وسُحبٌ مُتعاقبة وَصبايا تَرْتدينَ الكيمونو إلى غيرِ ذلك من المَوْضوعات التي لا تَحْتاجُ إلى دراسة دَقيقة بألْوانٍ زاهيةٍ لكنَّها مُطْفأةٌ . وانحصر الولعُ بالطَّبيعة في قيمتها الزُّخرفيَّة حتَّى عُدَّت الصُّوَرُ الجدارية وصورُ ستائر هذه المَدْرَسةِ من أَرْفعِ المُنْجَزاتِ الفَنِّيَّة اليابانيَّة ، بحَيْثُ تُعْتَبر هذه الحِقْبةُ المُقابلَ اليابانيَّ لِطرازي الباروك baroque * والرُّوكوكو rococo * في أوربَّا .

وأشهرُ فنَّاني حِقبَة مومویاما هم كُواتْسُو Kóetsu (١٥٥٨-١٦٣٧) وسُوتَاتْسُو Sótatsu وتوهاكو Tohaku (١٥٣٩ - ١٦١٠) الذي ذاع صيتُهُ في إبداعِ أجْمَلِ الزَّخارفِ فَوْقَ السَّواتر ، كما كان أوغاتا كورين Ogata Kôrin أُسْتاذًا في التَّصميمِ استوحى مُعَلِّمُهُ كوتسو .

monastic Romanesque art *art m. roman monachique* (arts) **فَنُّ الأَدْيِرة الرُّومانِسْكيّ**
(أواخر القرن ١١ ومطالع القرن ١٢)

تألَّق الدَّير بوَصْفه أشْهَر المعالمِ المِعْماريَّة في مُسْتَهَلِّ العُصور الوُسْطى ، فإذا كانت الحياة في أثينا القديمة قد تجسَّدتْ في مَبْنى الأكروبول ثُمَّ تبلوَرتْ في روما في ساحةِ الفورم والمَشْروعاتِ المِعْماريَّة المَدَنيَّة ، وانبثقت عن القُسْطَنْطينيَّة ورافَينا كلٌّ من الكاتدرائيَّة والقَصْر عُنوانًا لِلْكَنيسة وَالدَّوْلة في نِظامِ الحُكومةِ الكَهَنوتيَّة ، فقد اتَّجه أسْلوبُ الحَياة في العُصور الوُسْطى إلى نِظامِ الأَدْيِرة التي كان أكبرها وأجلُّها شأْنًا دير كلوني بفرنسا . وكان كَغيرِهِ من الأدْيِرة عالمًا مُصغَّرًا يَضمُّ قِطاعًا كامِلًا لمجتمع ذلك العَهْدِ ، يَجْمَعُ بَيْنَ جُدْرانه رِجالَ الفِكْرِ الذين بَلَغوا جَوْهر المَعْرِفة فزَهِدوا في ملذَّات الحَياة جنبًا إلى جَنبٍ مع الكادحينَ الذينَ لا يَعْرِفون من شُئونِ الحَيَاة ماهو أَبْعَد من ديرهم .

وعلى حين كان رَخاءُ المُدُنِ يَتضاءَلُ مع ما كان يَعْرو استمرارَ النُّظُمِ السِّياسيَّة من زَعْزَعةٍ واضطراب ، كانت السُّلْطة الدِّينيَّة

وعَقَباتٍ مضى في إعدادِ آخر مَسرحيَّاته « المريض بالوهم » Le Malade imaginaire وتدور حَوْلَ رَجُلٍ يعاني من مَرَضٍ وَهْميٍّ على العَكْسِ من حالةِ موليير .

وفي فبراير ١٦٧٣ ساءت حالته الصِّحيَّة حتَّى التمس منه أصدقاؤهُ وأرماند التي عادت إليه ألَّا يتوجَّهَ إلى المسرح ، ولكنه أَوْضَحَ لهم أن رَواتِبَ خَمْسينَ عُضوًا في فرقته تتوقَّفُ على ظهورهِ على خَشَبة المسرح . وقد لاحظ البَعْضُ أنه كان يُعاني ألمًا بَيْنا كان يؤدِّي دَوْرَه على المَسْرَحِ ، وبعد انتهاء العَرْض أمسكَتْ به رَعْشة حُمِلَ معها إلى مَنْزلِهِ في غَيْبة زَوْجَتِه ، فلاحقَتْه نوبات السُّعال حتَّى قضى نَحْبَهُ بَيْنَ أيْدي اثنَيْن من الغُرَباء كانا بمنزلِهِ دونَ أن يَفوزَ بسِرِّ التَّناوُلِ الأخير ، كما رَفَضَ الأسْقُف الصَّلاة على الجُثْمان قَبْلَ الدَّفْن . وبناءً على التماسٍ من أرماند ، تدخَّلَ المَلِكُ حتى سُمِحَ بدَفْنِهِ وَفْقَ الطُّقوس المَسيحيَّة ، ولكن دونَ احتِفالٍ .

moment musical **الفَيْنةُ المُوسيقيّة**
(Fr. pl. **moments musicaux**) (mus.)

هي المُدَّة الَّتي تَنْفَسِحُ لِمَقْطوعاتٍ موسيقيَّةٍ قَصيرةٍ سِت أو أَكْثَر للبيانو ، وكان أوَّلَ من سَمَّاها هذا الاسْم فرانز شوبيرت Schubert *

Momoyama period **حِقْبةُ مومویاما**
periode f. Momoyama (cul.) **(١٥٧٠-١٦٠٣)**

أمسكَ نظامٌ عسكريٌّ جَديدٌ بِزمامِ اليابان بزَعامة أُسْرةِ مومویاما خِلالَ القرن ١٧ (انظر Kamakura period) ، وأخذ يفرض ذَوْقَه الخاصَّ على الفُنونِ مُعْرِبًا عن قوَّتِه وثرائه بتشييدِ القُصورِ الضَّخمةِ المحصَّنَةِ التي تضُمُّ قاعاتٍ للوَلائمِ يَجتمعُ فيها شَمْلُ البَلاطِ للمُناقَشة أو الحَفَلات . ولم يَعُدْ ثمَّةَ مَجالٌ في هذا العَهْدِ لِرُسومِ مَدْرسة زِن الدَّقيقة ذاتِ الخُطوطِ السَّوْداء على أرضية بيضاء أو حتَّى للتَّصوير الهَزْلِيِّ الفَكِه المَعْهودِ في لَفائف كاماكورا Kamakura * المُصوَّرة ، فلقد ظهرت الحاجة الماسَّةُ إلى الزَّخارف المَهيبة المُبْهِرة القابلِةِ للنَّقل من مَكانٍ لآخر وَفْقًا لرَغْبة الشوغوون Shogun * . ومن هنا اتَّجهت مَجْموعةٌ من الفَنَّانينَ لإتقان سَواتر screens * أنيقةٍ فاخرةٍ ذاتِ ألْواحٍ ستة

المسرحيَّة لا تخرُج بحَلٍّ مُرضٍ يَحْسِمُ الصِّراع وإنما تترُكُ للنَّظَّارة استِنْباط حُلولٍ لَها .

ونلمِس في مسرحية « عدو البَشَر » — كما هو الحال في معظم أعمال موليير — أنه رغم أنه قد استلْهَمَها من مُشْكلاته الذاتيَّة إلا أنه كان يعالِجُ الفِكْرة وينفِّذها بطريقة موضوعيَّة . ولا بُدَّ أن زَوْجته الشابَّة أرماند كانت تَحمِل العَديد من صفات سيليمين بقدر ما تتجلَّى صفات ألكستيس في المؤلِّف نَفْسِه . ومع أن هذه المسرحيَّة تُعَدُّ أَعْظَمَ مَلْهاواتِهِ ، فإن بناءها الشَّديدَ الإحكام لم يَشْفَع لها لدى جُمْهور ذلك العَصْرِ .

وسَرعان ما بدأ موليير في إعدادِ مسرحيَّة أُخرى لزيادة دَخْلِ فِرْقَتِهِ ، فأخرج في ٦ أغسطس ١٦٦٦ « طبيب على الرَّغم منه » Le Médecin malgré lui ، وهي مسرحيَّة هزليَّة تسخر من أطبَّاءِ عَصْرِهِ ، وذلك بأن حوَّل إسغاناريل Sganarelle من متسوِّلٍ فَقيرٍ إلى طَبيبٍ على الرَّغْم منه . ويكشف موليير الذي قُدِّرَ له أن يَقْضِيَ مابقيَ له من عُمْرٍ في رِعاية الأطباء عن دَجَلِ القائمين بمِهْنَة الطِّبِّ وقتذاك وشَعْوَذتهم في أسلوبٍ مُثيرٍ للضَّحِكِ.

وكانت السَّنَواتُ التَّالية شاقَّةً على موليير ؛ إذ ألَمَّ به المَرَضُ كما انفصلت عنه زَوْجَته أطول مُدَّةٍ في حَياتِه ، وكالعادة انكبَّ على كِتابةِ أعْمالٍ جَديدةٍ ، فأخرج في عام ١٦٦٨ ثَلاثَ مسرحيَّات هي « أمْفِتْريون » Amphitryon و « جورج داندان » Georges Dandin و « البخيل » L'Avare التي كانت أقَلَّ الثَّلاثة نَجاحًا ، فلقد غدا مُعْظَمُ إنتاجه ترفيهيًّا إرضاء لذوق لويس ١٤ . وفي عام ١٦٧٠ أخرجَ أعْظَمَ مَلْهاواته الرَّاقصة comédie ballet * « الثَّريُّ النَّبيل » أو « البورجوازي المتطلع إلى الأرستقراطية » Le Bourgeois gentilhomme . وفي فبراير ١٦٧٢ قضت مادلين بيجار نَحْبَها ، ومع ذلك ورَغْمَ حُزْنه الشَّديد عليها واصَلَ العَمَلَ فأخرج في ١١ مارس « مدَّعيات العِلْم » Les Femmes savantes وهي مَلْهاةٌ أشدُّ نُضْجًا من مَلْهاةِ « المتحذلقات المثيرات للسُّخْرية » التي كثيرًا ما تُعْقَدُ المُقارَنة بَيْنَهما . غير أن صحَّته أخذت في التَّدهْور ، ولم يَعُدْ ثَمَّةَ مَفَرٌّ من إغلاق المَسْرَحِ عدَّة أيَّام لعَجْزِهِ التَّامِّ عن التَّمثيل . وبرغم ما كان يعترضه من مصاعِبَ

صَفَحات المَخْطوطات المرقَّنة ، وثراء النَّقرشات اللَّطيفة التي أُضيفت إلى مَقاطِع الأناشيد . كلُّ ذلك كان دَليلًا على اطِّراح ما هو طَبيعيٍّ واستبداله بما هو فَوْقَ الطَّبيعيِّ . وهكذا عاش الإنسان الرُّومانِسْكيُّ في عالَم الأحْلام تتراءَى له فيه أشجار الجنَّة وأطْياف الملائِكة الذين يَعْمُرون السَّموات وزبانية الجَحيم أشدَّ واقعيَّة من أيِّ شَيْءٍ يَراهُ في حَياتِهِ اليَوْميَّة . وعلى الرَّغْم من أن بَصَره لم يقع قَطُّ على مِثْلِ هذه المخلوقات فهو لم يُخالجه الشكُّ في وجودها . ولا مِراء في أن الوحوش التي تجلَّت خواصُّها المُرْعِبَة في المنحوتاتِ وفي الصُّور الإيضاحيَّة بمَخْطوطات « الحَيَوانات الرَّامِزة الأخلاقية » bestiary * كانت ذات أثرٍ مَعْنويٍّ وَرَمْزيٍّ أعْمَق عنده من الحيوانات التي يراها رُؤية العَيْن ، فلقد عاشت هذه المَخْلوقات الخياليَّة جَنْبًا إلى جَنْبٍ في أحْراش الخَيالِ حيْثُ غدا الشَّاذُّ مَألوفًا والخرافيُّ عاديًّا .

ولقد سرى خِلالَ العَهْدِ الرُّومانِسْكيِّ نِظامٌ صارِم للتَّدرُّج الطَّبقيِّ الاجتماعيِّ بلغَتْ دقَّته داخِلَ الدَّير ما بلغته في النِّظام الإقطاعيِّ خارجَ جُدرانه . وكان الوُجود يَعْني قيامَ نِظامٍ كَوْنيٍّ قدسيٍّ تَنْفرِدُ بِتَفْسيرِه سُلْطة الكَنيسة ، وهكذا كانت صُورة « المسيح في جَلالِهِ » Christ * in Glory المَنْقوشةُ على مَداخِلِ كنائس كلوني والتي يَتردَّد صداها في التَّكوينات الجِداريَّة المُصوَّرة على أسْطُح حَنيّاتِها ذاتِ القِبابِ نصف الكُرويَّة تُعْلِنُ هذا المفهوم صَراحةً للعالَم كُلِّه ، ولم يَعُدِ المسيح هو « الرَّاعي الصَّالح » Bon Pasteur كما كان في العُهودِ المَسيحيَّة المبكِّرة بل غدا مَلِكًا جبَّارًا مُتَوَّجًا على عَرْشِه وَسْطَ حاشية سماويَّة لِمُحاسَبَة البَشريَّة جَمْعاءَ . ولم يكن ثَمَّةَ ما يُعبِّر عن مَدى سُلْطان الكنيسة سوى ما يَبُزُّ هذه التكوينات الفنيَّة نَحْتًا وتَصْويرًا التي تُنْذرُ رُوّادَ الكَنيسة بأنهم ماضونَ إمّا إلى الخَلاصِ وإمّا إلى التَّهْلكةِ ، وليس غيرُ الكنيسة من يُحدِّد هذه المعالَمَ كما لم يكن ثَمَّة أمرٌ من الأُمور في مِثْلِ هذا النِّظام الدِّينيِّ مَتْروكًا للمُصادَفة ، فكان لا مَنْدوحةَ عن حَصْرِ الحَياةِ كُلِّها في تَخْطيطٍ مُنظَّم يُواكِبُ التَّنْظيم الكَوْنيَّ لِلوُجودِ ، فتدفَّق تيّار السُّلْطة من المَسيح إلى القدِّيس بُطْرس ثُمَّ إلى

مُثيرًا للخَيالِ وَأشْعلتْ رُوحَ الفَريق الذي يُنْكِر فيه الأفْراد ذواتهم في حين يُعْطون أثْمَن ما لدَيْهم من مَهاراتٍ وطاقاتٍ ، فَعَبَّر الجُنوح نَحْوَ الزُّهْدِ عن نَفْسهِ من خِلالِ الواجهات المِعْماريَّة الخارجيَّة المَسْحاء لِكَنائسِ الأدْيرة التي تَنْطوي مع ذلك على ثَراءٍ داخِليٍّ ، ولم يَعُدِ المَقْصود بالفُنونِ مُحاكاتها للواقِعِ أو تَزْيينها مَقارَّ الحُكَّام بَلْ هو ابتكارُ رُؤًى جَديدة لعالَمٍ آخر قُدْسيٍّ جليل . وهكذا تضافَرَتْ سائر الفُنون لِتَصْويرِ المظاهِر المُخْتَلِفة للعالَم الآخر ، وابتكر الرُّهْبان فَنًّا مَبْنيًّا على الرَّمْزيَّة الدَّقيقة لا يَعيه غير الضَّالِعين في التَّأويلاتِ المَجازيَّةِ للكُتب المُقَدَّسة .

وعلى حِين كانت فُنون العَصْرِ القُوطيِّ اللَّاحِق مُوَجَّهةً نَحْوَ العامَّة من النَّاسِ خارجَ الدَّير ، كما كانت المَنْحوتاتُ والزُّجاجُ المُعَشَّق المُلوَّن في الكاتدرائيَّة القوطيَّة بِمَنْزِلةِ إنجيلٍ لِلْفُقراءِ من الحَجَرِ والزُّجاجِ ، كانت الأشْكالُ المُقابلةُ لها في الدَّير الرُّومانِسْكيِّ أرستقراطيَّةً يَشوبُها الغُموضُ . وهذا لا يَعْني عَقْلانيَّة الفَنِّ وَحَذْلَقته وتباعُدَهُ عن مُسْتوى أولئِكَ الذين يُوَجَّه إليهم ، بَلْ يعني انعكاسًا للتَّوهُّج الوِجْدانيِّ ولرؤى العالَم الآخر .

ولَقد لَقِيَ النَّحْت اليونانيُّ الرُّومانيُّ ما لَقِيَه من نجاحٍ لأن الإنسان الكلاسيكيَّ كان يتصوَّر آلهته في شَكْلِ البَشَر فمثَّلها بالرُّخام تَمْثيلًا رائِعًا ، ولكن ما كاد تصوُّرُ الرُّبوبيَّة يتلفَّعُ بالتَّجْريدِ حتَّى غدا تَمْثيلُها بِطَريقةٍ واقعيَّة أمْرًا مُسْتَحيلًا وأصبحَت النِّسَبُ العَقْلانيَّة عاجِزةً عن مَدِّ يَدِ العَوْنِ إلى الإنسان الرُّومانِسْكيِّ الذي استحالَ عليه إدراكُ كُنْه الله عَقْلانيًّا ، إذ كان عليه أن يدْرِكه بحواسِّه ، وهو ما أفضى به إلى بُلوغِ جَوْهرِه من خِلالِ بَصيرته . ومن ثَمَّ كان لا مَفَرَّ من تَمْثيلِهِ بِشَكْلٍ رَمْزيٍّ لأنَّ الرَّمْزَ قادِرٌ على التَّعْبير عما هو غَيْر مَلْموسٍ أكثر من قُدْرَتِهِ على تَمْثيل ما هو مَلْموس . وبهذا أصبح الجَوْهر المرئيُّ ثانويًّا ، يلي في الأهمِّيَّة الجوهر الرُّوحيَّ الذي لا يُمْكِن تَصْويرُهُ إلَّا في عالَم الخيال ، وعسير أن يَقَع المرء على نماذجه في عالَم الطبيعة الواقعيِّ ، ومن هنا كانت النِّسَب الخياليَّة التي طرأت على العِمارة ، والمعالجة الشاذَّة التي تُبرزُ جسمَ الإنسان مَنْحوتًا في صورَةٍ مُشوَّهةٍ ، والمُبالَغة في تَدْبيج rubrication * الحُروفِ الأولى في

تَنْعم بالاستقرار حَيْثُ ازدادَ نُفوذُ الأساقِفة وانفسحتْ قُدراتهم على البناءِ وَالتَّشْييد في الوَقْتِ الذي كان المُلوكُ فيه يتنقَّلون مع بلاطِهم من مَوْقِعٍ إلى آخَرَ دونَ أن تترُكَ لهم ظُروفُ الحُروبِ لا الوَقْتَ ولا الرَّغْبَةَ في تَشْييدِ أبْنيةٍ قيِّمة . وهكذا غَدَت الأدْيرة هي المَرْكَز الذي تَدور حَوْلَهُ أهمُّ التَّطوُّرات المِعْماريَّة والفَنِّيَّة . ويَكْمن سِرُّ الفَنِّ الرُّومانِسْكيِّ في إدْراكِ كُنْه القُوى المُتعارضةِ الَّتي خلقته ، فما إن انتشرَ النُّفوذُ الرُّومانيُّ شَمالًا حتَّى التَقى بالطَّاقات المُصْطَخِبة المُحَلِّقة لِقَبائِلِ البرابرة الشَّماليِّين ، فتلاقت نَزْعةُ الاستِمْساكِ بالتَّقاليد الرَّاكِنة دَوْمًا إلى السُّكونِ في الجنوب مع انطلاقة الحَرَكةِ والتَّجْريبِ بَيْنَ أهل الشَّمال ممَّا أفْضَى إلى ابتكار الكَثيرِ من التَّجْديداتِ . وباندماج البازيليكا الرُّومانيَّة الأُفُقيَّة مع البُرج المُسْتدِقِّ القمَّة كانت أولى خُطى العِمارةِ الرُّومانسْكيَّة . كذلك نلمُسُ المُعادِلَ الموسيقيَّ لهذا التَّطوُّر المعماريِّ حين التقَتْ تقاليدُ اللَّحْنِ النَّغميِّ المُوَحَّدِ unison * الشَّائعة في حَوْضِ البحر المُتوسِّط مع تَقاليدِ أهْلِ الشَّمال في الإنشادِ المُوَزَّعِ حَيْثُ تختصُّ كُلُّ طَبَقةٍ صَوْتيَّة بخَطٍّ نَغميٍّ خاصٍّ ، ممَّا أسفر عن الأنماطِ الأوليَّة للطِّباق [كونتربنط counterpoint *] والهارمونيَّة harmony * التي ميَّزت موسيقى عَهْدِ الأدْيرةِ الرُّومانِسْكيِّ . وهكذا كان التقاءُ « الوَحْدة » الرُّومانيَّة مع « التَّنوُّع » الشَّماليِّ حتى اكتمل نضجُهما شيْئًا فَشَيْئًا هو منبعَ الطِّراز الأوربِّيِّ الحَقيقيِّ الأوَّل أي الطِّراز الرُّومانِسْكيِّ . وكانت الفِكْرتانِ الأساسيَّتانِ اللَّتان ميَّزتا هذا العَهْدَ هما مَبْدأي التَّنسُّك asceticism * وتدرُّج السُّلْطة hierarchism بعد أن تحوَّلت صُوفيَّة العَهْدِ السَّابق إلى مَفْهوم الزُّهْد والتَّنسُّك ، وبعد أن تحوَّلت السُّلطة المُطلَقة التي تَميَّز بها العهد المسيحيُّ الأوَّل إلى تَقْسيمِ المُجْتمعِ تَقْسيمًا صارمًا إلى طَبَقات مُتدرِّجة . فلقد تطلَّبت حَياة الدَّير اعتزالَ العالَمِ هُروبًا من مُغْريات الحَياة فاختزل الرَّاهِبُ أُمورَ مَعيشتِهِ إلى أبْسطِ الضَّرورات . ولاشَكَّ أن مِثْلَ هذه العُزْلة قد لاتهيِّئ التُّربة الصَّالحة لِنمو حَرَكةٍ فَنِّيَّةٍ ذاتِ شأن ، غير أن غَيْبة المؤثِّرات الخارجيَّة قد أثْرت الحياة الوجدانيَّة ، وأدَّت قسوةُ الحياة في الدير دَوْرًا

هذه التقاليد إلى الرُّكود أو التَّماثُل المُمِلّ ، فَفي مَجالِ شُروحِ الأناجيل رَأَيْنا بَعْضَ الكُتّاب يَلْجَأُ دونَ قَصْدٍ وَأَحْيانًا عن قَصْدٍ إلى شَرْحِها في ضَوْءِ الآراء المُعاصِرة ، كما أنَّ انتقال الأُمّيِّين عَبْرَ أوربًّا في رحلاتِ الحَجِّ ثُمَّ تَرْحالهم إلى الشَّرْق الأَدْنى للاشتِراك في الحروب الصليبيَّة جعلَهم يَكْتسِبونَ خِبْرةً جديدة ويسترشِدونَ بأَفْكارٍ مُتَنوِّعة صَرَفَتْهم في النِّهاية عن مَفاهيم مُجْتَمعهم الرِّيفيّ إلى التَّطلُّع نَحْوَ بِناءٍ اجتماعيٍّ أَكْثَر حَيَوِيَّة . وتمخَّضت الفنونُ عن قُدْرةٍ خَلّاقةٍ على الإبداعِ والابْتِكارِ والتَّنَوُّع جَعَل من العَصْر الرُّومانِسْكيّ إحدى حِقَبِ التّاريخِ الرّاسخة الأصيلة .

على أن الأشكال الرُّومانِسْكيَّة المِعْماريَّة لم تَتَبَلْور طَفْرَةً واحِدةً في شَكْلِ الطُّرُز الإنشائيَّة التي اتَّخذتْها المعابد الإغْريقيَّة والكَنائِس البيزَنْطيَّة من قَبْل ، ثم الكاتدرائيّات القوطيَّة فيما بَعْدُ ، إذ اكتشف المِعْماريُّون الرُّومانِسْكِيُّون مبادِئَهُم الإنشائيَّة الجَديدة مِثْل ما ابتكروه من تقْنة تَشْييد الأقباء vaulting * من خِلالِ تَجارِبهم المُتواصلة وَمَقْدِرَتهم على التَّحكُّم فيما بَيْنَ أيديهم ، فتطوَّرت مبانيهم شَيْئًا فَشَيْئًا من إنشاءاتٍ ثقيلةٍ على شَكْلِ الحُصون إلى مَبانٍ آيةٍ في الرَّشاقة وَالجَمال والرِّقَّة . وفي الوَقْتِ نَفْسِهِ اتَّجه المُزَخْرِفونَ نَحْوَ إحياء النَّحْتِ الصَّرْحيّ والتَّصْوير الجداريّ ، واقتضت زيادةُ أفراد جَوْقَة الإنشاد « الكورال » ابتكارَ أساس التَّدْوين الموسيقيّ الحَديث على مُدرَّج الموسيقى ذي الخُطوط الخَمْسة الأُفُقيَّة التي تَحْصُر فيما بينها مَسافات أرْبعًا ، وأدَّت الحَماسة الوِجْدانيَّة أثناء الصَّلاة إلى العَديد من التَّعديلات في التَّرْتيلِ التَّقليديّ تُوِّجتْ في النِّهاية بفنِّ الكونْتَرِبُنْط counterpoint .

وهكذا كانَ تألُّق الفُنون نتيجةً لاندماجها مَعًا وعَدِّها وحدةً مُتكاملة لا وَحَدات مُنْفَصِلة ؛ فنرى المَجازَ العَريض الأَوْسَطَ للْكنيسة nave * وكذا القاعة المُسْتَعْرِضة transept * وَقَدْ صُمِّمَتا على نَحْوٍ يُضْمَنُ معه تَرْجيعُ صَدى صَوْتِ الإنشاد في وُضوحٍ ، كما غدت حَشْوات العُقودِ tympanum * فَوْقَ مَداخِلِ الكَنائِس والأَسْطُح الدّاخليَّة للقِبابِ نِصْف الكُرويَّة

أبْناء الإقطاعيِّين الذين لم يَكُنْ لَهُمْ حَقُّ الابنِ الأَكْبَر في إرْثِ الإقطاعيّات . وممَّا تَجْدُرُ الإشارة إليه أن قَسَمَ الرُّهْبان الذي كانوا يُقْسِمُون به على أن يَبْقوا فُقراءَ كان يعني أَلّا يكونَ لكلٍّ منهم ملكيَّةٌ فرديَّةٌ ، على حين تبقى للدَّير مِلكيَّةٌ جَماعيَّة أشبهُ ما تكونُ بالنِّظامِ الإقطاعيّ ، وإن يكن قد أتى بَعْدَ هَؤلاء فَريقٌ من الرُّهْبانِ التَزموا بحَرْفيَّة القَسَم فَعاشوا به على ما كان يُقدَّم لهم من صَدَقات .

وعلى هذا النَّحْوِ كان الفَنُّ الرُّومانِسْكيُّ فَنًّا أرستقراطيًّا في صَميمِهِ ، وَظَلَّ على هذه الحال ما بَقِيَتْ رِعايته في أيدي رِجالِ الدِّين .

كذلك جاءَ تَنْظيمُ الكَنيسة الرُّومانِسْكيَّة وَفْقًا لنظام التدرُّج الطَّبَقيّ الصّارِم المُتَشَدِّد في فرض الأَسْبَقيَّة على الشَّعائر والطُّقوس على حسب مَراتِب المُشْتَركينَ فيها . وكان اتساع الكَنيسة الفَسيح يَتَجاوَز ماهو مَطْلوب لإيواء البِضْع مِئات من الرُّهْبان الذين يَتعبَّدون فيها ، فلقد كانت الكنيسة هي الأَثَر العَتيدَ المُعبِّر عن العَقيدةِ الدِّينيَّة لإنسان العَصْرِ الرُّومانِسْكِيّ . وباعتبارها « بَيْتَ الربِّ ضابط الكَوْن » Pantocrator * غدَتْ قصرًا يَبُزُّ كُلَّ ما يَتوق إلى تَحْقيقِهِ أيٌّ من مُلوك الأَرْض .

وفي مِثْلِ هذا العالَم الإقطاعيّ المُفْتَقِر إلى الأَمان كان لامَعْدى أمامَ الإنسان الرُّومانِسْكيّ من تَصْميم كنيسته قَلعة حَصينةً لعقيدته وَرَبِّه ، شيَّدها لتردَّ هَجَمات الكُفّار والوَثَنيِّينَ ولتقاوِمَ عناصِرَ الطَّبيعة من عَواصِفَ وحَرائِقَ وقَسْوة المناخِ . على أنَّ هذا التدرُّج الطَّبَقيّ لم يَسْرِ على الفِئات الاجتماعيَّة والدِّينيَّة فَحَسْبُ بل عَلى الأعمالِ الفِكْريَّة كذلك ، فَبَقِيَ السُّلْطان مَعْقودًا للأناجيل وَشُروحِ آباء الكَنيسة الأوائل عَلى تَرتيبِ قِدَمِها وعِتْقِها ، وبهذا انْحصَرت المَعْرِفة العِلْميَّة لديهم لا في إعمالِ الفِكْر وإنما في العَوْدة إلى شُروح المَصادِر القَديمة . وقد بدا هذا الاتِّجاه في عيون المتعلِّمين وكأنَّه تقعُّر مُسْرِف في التَّفاسير ، على حينَ عدَّه الأُمِّيُّونَ مَصْدَرًا للتَّبرُّكِ بما خلَّفه القدِّيسون .

ويتمثَّل تَوْقيرُ الماضي في مَجالاتِ الفَنِّ في استمراريَّة الأَشْكالِ التَّقْليديَّة كالبازيليكا المَسيحيَّة المُبكِّرة وَموسيقى التَّرتيل الغريغوري ، وإن لم يؤدِّ الحِفاظُ الصّارِم على

أتباعه من بابَوات روما في اتِّجاهاتٍ ثلاثة ؛ فيتسلمُ الإمبراطورُ الرُّومانيُّ المُقدَّسُ تاجَه من يدي بابا روما ، ومن ثم يَدينُ كافَّة مُلوك غَرْب أوربًّا لهذا الإمبراطور بالوَلاءِ . وتمضي الحال على نَفْسِ النَّسَق من أعظم الأمراء شَأْنًا إلى أَبْسَط رَقيق الأَرْض ، لكلٍّ منهم قَدْر محتوم ضِمْن التخطيط المنظَّم . كذلك كان كِبار الأساقفة جميعًا يَتسلَّمون صَوْلَجاناتِهم في روما ، وكان صِغار الكَهَنة من قُسُسِ الأَبْرَشيّات إلى الشَّمامِسة يدينون هم الآخرون بالوَلاء إلى رُؤسائِهم الذين يستمدُّون منهم سُلْطانَهم ، كما تَدينُ نُظُمُ الأَدْيرة جَميعًا بالوَلاء للبابا . وقد اشتدَّ عود هذا التَّخْطيط وقوِيَتْ شَوْكته من خِلالِ وقوف هذه الأَدْيرة — وخاصَّةً دير كلوني — إلى جِوار البابويَّة ومساندتها لها بِوَلاءٍ شَديدٍ حتى أصبح رئيس دير كلوني هو أَهمَّ رجال الكَنيسة في العالَم المَسيحيّ بَعْدَ البابا .

ولقد ظَفِرَ دير كلوني منذ بِدايتِهِ الأولى — دَيرًا مُتواضِعًا قائمًا بذاتِهِ — بما لم يَظْفَر به سِواهُ ، إذ أُعفيَ من أي جزية سِوى ما يُقدِّمه للبابا وَحْده . ثُمَّ إنَّه لم يَبْقَ مِثْلَ غيرِهِ من الأديرة البندكتيَّة وَحدةً مُسْتَقِلَّة بل إنه حَذا حَذْوَ النِّظامِ الإقْطاعيّ وذلك بتوزيعِ مجالاتِ نُفوذِهِ واحْتِوائِهِ الأَدْيِرَةَ الأُخرى شَيْئًا فشيئًا حتَّى سَيْطَرَ تَمامًا على حركة الأَدْيرة وتربَّع على قِمَّتِها ، فغدا نِظامُ الأَدْيرةِ أقوى النُّظُم ذاتِ الوَحْدة العُضْويَّة المُتَماسِكة لا في المسائل الدِّينيَّة والسِّياسيَّة فَحَسْبُ بل وَأَيْضًا في المسائِلِ المِعْماريَّة والموسيقيَّة والفنيَّة . ولم تَلْبَث الأديرة بعد أن انتهجَ دير كلوني نِظامَ الإقْطاعِ أنْ أَصْبحت المؤسَّسة الأولى التي تَملِكُ الأراضي وإذ كانت الأَرْضُ هي مَصْدَر الثَّروةِ الوَحيد أصبح المُشْرِفونَ على الأَدْيرة هُمْ وَحْدَهُم رُعاةَ الفَنِّ ، وفي عالَمٍ غَلَبَ فيه الإيمانُ العَقْلَ ولم يَعُدْ ثَمَّة سَبيلٌ إلى الخَلاصِ إلّا عَبْر الكَنيسة أدَّى نِظامُ دير كلوني دَوْرَهُ كَدِعامةٍ أساسيَّة لتقاليد كنيسة روما وأَسْهَمَ في دَعْم سُلْطة الكنيسة وَمبادِئها وشَعائِرها .

وكان اختيار الرُّهْبان يتمُّ من الطَّبقة الأرستُقْراطيَّة التي كان أَفْرادُها هم القِلَّة الذين يُباحُ لهم اختيار الطَّريق الذي يَسْلُكونَهُ في الحَياة . ولا يَشْغَل المَناصِبَ العُلْيا في الكَنيسةِ إلّا نُخْبَةٌ من الأُسَر النَّبيلة هم في الأغلَب صِغار

تلك المَوْجودةُ في كنيسة مَرْيم المَجْدَليَّة بڤيزلاي La Madeleine at Vézelay التي تُعَدُّ أضْخَمَ كنيسة رُومانِسْكِيَّة لاتزال قائمةً في فَرَنْسا والتي استُخدِمَ فيها مَبْدأُ العَقْدِ المُتَقاطِع * groin vault

ولا تنبع أهمِّيَّة هذه الكنيسة من مِعْمارها بِقَدْر ماتنْبُع من الثَّراءِ الغزير في أعْمِدَتها المَنْحوتة ، ثُمَّ تَكْوينات النَّقْش البارز فَوْقَ المَداخِل الثلاثة المؤدِّية من سَقيفةِ المَدْخَلِ المُسْتَعْرِضة narthex * التي تَقودُ إلى المَجاز العريضِ الأَوْسطِ والرُّواقَيْن الجانبِيَّيْن . وتَدين المشاهِـد الجَليلة في حَشَوات العُقـود tympanum * بـأصولها إلى الـرُّسوم والمُنَمْنَمات التي كانت تُزيِّنُ نُصوصَ الأناجيل في مَكْتَباتِ الأَدْيرة ، فكانت هذه المَخْطوطات المُرقَّنة بِمَنْزِلةِ النَّماذج التي يُقدِّمها الرُّهْبان للنَّحاتين لتنفيذهـا على الحَجر .

كذلك يثير الخَيالُ الواسِعُ المُتمثِّل في تيجانِ الأَعْمدة المَنْحوتة الدَّهْشةَ والإعْجاب مَعًا ، فنرى مَشاهِدَ من الإنجيل وأَحْداثًا من حَياةِ القِدِّيسين وَتَفْسيراتٍ رَمْزيَّةً يَطْغى عليها الخيال المُبْدِع . وعلى العَكْسِ من تَماثيلِ العالم الكلاسيكِيِّ القَديم المَصْنوعة من الرُّخام أو البرونز نُحِتَت النَّماذِجُ الرُّومانِسْكيَّةُ في الحجر الجيريِّ والحجر الرَّمْلِيِّ النَّاعِم المتوفِّر بِغَزارةٍ في فَرَنْسا لِتَزْيينِ داخِل الكنائس حَيْثُ لا تكون مُعَرَّضةً لتقلُّبات عَناصر الطَّبيعة . وكانت هذه المادَّةُ الوَسيطة المِلْساء طَيِّعةً أمامَ الأَشكال التَّصويريَّة التي انفرد بها النَّحْت الرُّومانِسْكيُّ ، واستجابت طَواعيَتُها للمقاصِد الخياليَّة التي نُقِشَت عليها بأكْثَرَ مِما لو كانت المادَّةُ الوَسيطة أشدَّ صَلابةً . ولم يكن النَّحْتُ الرُّومانِسْكيُّ مَقْصورًا على الحجرِ بل امتدَّ كذلك إلى المَعْدِن ، ولكن لم يبقَ من تلك المنحوتات المعدنيَّة غيرُ القليل ، إذ كانَ أكثَرُها مُصاغًا من موادَّ نَفيسةٍ كالذَّهب والفِضَّة زُيِّنَتْ بالطِّلاء المزجَّج ورُصِّعَتْ بالأحجار الكَريمة . لذا امْتدَّت إليها يَدُ السَّلْب والنَّهْب .

كذلك كانت الكنائس في حاجةٍ إلى أَدَواتٍ كالكُؤوسِ والأباريقِ لإجْراءِ طُقوس العِبادة . وفي خِلال الأَعْياد الهامَّة كانت تُستخدَم فَوْقَ المَذْبح كُتُبٌ ذاتُ أغْلِفةٍ من العاجِ أو المَعْدِن المُرصَّعة بالجَواهر ، كما

وكان لازدهار فَنِّ التَّصْوير بالرِّيشة فَوْقَ الرَّقِّ وتجويد فَنِّ المُنَمْنَمات أثرٌ على فُنونِ ذلك العَهْدِ إذ أصبحت نماذجَ تُحْتَذى فَوْقَ أَسْطُحِ الجُدْران التي تُجمِّلُ حَنايا الكَنائس وَفَوْقَ المَنْحوتاتِ التي زيَّنت الفراغاتِ فَوْقَ المداخِل والأَعْمدة ، ثم في النِّهاية في تَصْميماتِ الزُّجاج المُعَشَّق المُلَوَّن وكان لا مَعْدى عن تَطْويرِ فنِّ التَّصوير بالرِّيشة والفُرْشاة على الرَّقِّ قَبْلَ انتقاله إلى الحَجَر والزُّجاج . وهكذا تتجلَّى أهمِّيَّة النَّماذِج المُنَمْنَمة التي أَبْدَعتها أيدي مُصوِّري العُصور الوُسْطى بغَضِّ النَظَر عن أَحْجامِها ، فَهي لا تزوِّدنا فَحَسْبُ بالنَّماذجِ القَليلة الباقِية من الفَنِّ التَّصْويريِّ بِغَرْبِ أوربَّا في القُرونِ من السَّابعِ إلى العاشِرِ بل كانت المَصْدَر الذي انبَثق منه فَيَضانُ النَّحْتِ وَالتَّصْويرِ الجِداريِّ والزُّجـاجِ المُعَشَّق .

وإلى جوار فُنون العِمارة والنَّـحْت والتَّصوير كانت ثَمَّةَ فُنونٌ أُخرى انشغلَتْ بها مَحارِف دير كلوني وغيره من الأَدْيرة مِثْل النَّسْج والخَزَفِ وَصياغةِ الذَّهب والمَعادن وَصِناعة الجُلود وَصبِّ النَّواقيس ، وقد أدَّت التَّجارِبُ المُسْتَمِرَّة والأَبْحاثُ المُتواصِلة في هذه المَراكِزِ إلى تَطْويرِ الأَساليبِ وَالتِّقْنياتِ مِثْل ابتكار وَسائِلَ أَفْضَل لصناعة الزُّجاج وَالتَّوصُّل إلى تَرْكيباتٍ كيمائِيَّةٍ جَديدةٍ لتَلْوين الزُّجاج المُعَشَّق ، غير أنه من العَسيرِ مَعْرِفةُ إلى أيِّ مَدًى كان اشتراك الرُّهْبان أنفسهم في إنجازِ هذه الفنون التَّطبيقيَّة في دير كلوني وغيره ، فليس ثَمَّة دَليلٌ على أن راهِبًا ما قد قامَ بنَحْتِ الحَجرِ . وأغلب الظَّنِّ أن تيجانَ الأَعْمدة والنُّقوشَ البارِزةَ كانت من صُنْع مَثَّالينَ مُتجوِّلينَ يَنتقِلونَ جَماعاتٍ من مَوْقِعٍ إلى آخر كلَّما سَمِعوا عن بُنيانٍ يُشيَّد ، غيرَ أنَّ الثَّابت أَيْضًا أنَّ التَّصميمات الإيقونوغرافيَّة كانت من يَراعِ الرُّهْبانِ . (صورة ٤٢١)

monastic Romanesque sculpture

sculpture f. romane monachique (arts)

النَّحْتُ طرازُ الأدْيرةِ الرُّومانسكيّ

لاتزال بَعْضُ أجزاءٍ من آثار دير كلوني الرَّائعة في مَجال النَّحْتِ مُبَعْثَرةً بَيْنَ المتاحِف والأَدْيرة ، ولعلَّ أَرْوعَ وأرقَّ مَنْحوتةٍ من عَصْرِ كلوني يمكن الاستمتاعُ بمشاهدتها هي للحَنِيَّـات apses * مُرْتَعًـا للتَّجميـلات والتَّنْميقات النَّحتيَّة والتَّصْويريَّة . كذلك تَكْشِف التَّمثيلات المَنْحوتة للأنْغام الثَّمانية التي تُرتَّل بها المَزامير وتلك الرَّامِزة للفضائل الإنسانيَّة فَوْقَ تيجان أَعْمِـدة المَمْشى ambulatory * بكنيسة كلوني مَدى الصِّلة الوَثيقة بَيْنَ النَّحْت والموسيقى في الوقتِ نَفْسِه الذي تُضيفُ فيه بُعْدًا ثالِثًا أدبيًّا . وبهذا اجتمعت سائرُ الفنون في بناء شَعائريٍّ موحَّد ، ولا غَرْو فكلُّها تدور حولَ مُشارَكةِ الأديرة في تمجيدها للربِّ . فكانت كلوني في عَهْدِ القدِّيس « هوغو » السِّيموريِّ St. Hugh (or Hugo) of Semur مُلْتَقى أَعْظَم فنَّاني العَصْر ، وتَحْتَ رِعايةِ قدِّيسها الحَكيمة وَضعَ المِعْماريُّ هيزيلو Hezelo تَصْميمَ كَنيسة الدَّير ، وانكبَّ نَحَّاتو مَدْرسة برغنديا المَجْهولو الأَسْماء بأزاميلهم يُشكِّلون تيجانَ الأَعْمِدة ، بينما عَكَف المصوِّرون على تَزْيينِ الجُدْران بِتَصاويرهم ، وأخذ أَفْرادُ جَوْقة الإنشادِ المَهَرة يترنَّمونَ بتراتيلهم وَفْقَ قَواعِد « أودو » Odo of Cluny و « غويـدو دارِتسو » Guido of Arezzo بإضافة أصْواتِهم في إيقاعٍ جَماعيٍّ ضَخْمٍ إلى نَشيدِ الحَمْد دُرَّة الفَنِّ الرُّومانِسْكيِّ في دير كلوني .
(للصور ٤١٤ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٥١)

monastic Romanesque painting

peinture f. romane monachique (arts)

التَّصْويرُ في طِرازِ الأدْيرةِ الرُّومانسكيّ

كانت المُنَمْنَمـات miniatures * على صَفحات وَرَق الرَّقِّ [البرشمان] والتَّصاوير الجداريَّة في حَنِيّاتِ الكَنائس هما فَنَّي التَّصوير في أَوْجِ العَهْدِ الرُّومانِسْكِيِّ . وكان الرُّهْبان يَقومونَ بأنفسهم بمهمَّة تَصْوير المنمنمات ونَسْخِ الكُتُب وَتَغْليفها في قاعةٍ فَسيحةٍ بالدَّير تُسمَّى قاعة النُّسَّاخ scriptorium . ولم يكن الرَّاهِبُ المُجِدُّ يَقْنَع بنَسْخِ المَخْطوطاتِ فَحَسْبُ فكان يَمْلأُ الفَراغاتِ بالمُنَمْنَمات أو يُزَخْرِف الحُـروف الاستِهلاليَّـة تَدْبيجًـا وتلوينًا .

وكانت كلوني ـــ أهمُّ مراكز تَرْقين المَخْطوطات ـــ تَسْتَخْدِمُ العَديدَ من الألْوان في تصوير المُنَمْنَمات على حين تُسْتَخْدَم رَقائق الذَّهَب لِتَصْويرِ هالاتِ القِدِّيسينَ وَتيجان المُلوك .

العمل الشّاقّ الذي يستغرق من ستٍّ إلى سَبْعِ ساعاتٍ من الكَدْح اليَوْميّ كدًّا في الحُقول ورَعْيًا للقطعان . غير أنّه با طراد تقدُّم الزِّراعة وَتَراكُم الثَّروة في مُجْتَمَعاتِ الأَدْيرة نشأ مَبْدَأُ تَقْسيم العَمَلِ ، فغُدَّ إنشاد المَزامير وتلاوة الصّلوات ومُطالعة المَخْطوطات وَنَسْخها من اختصاص الرُّهْبان ، وَوَفْقًا للنِّظام الإقطاعِيّ السّائِد وَقتذاكَ عُهِدَ بأعمال الزِّراعة إلى الفَلّاحين وَرَقيق الأَرْض serfs ، يعملون تَحْتَ إشراف إخوةٍ من غَيْرِ رِجال الدِّين . وما لبث أَنِ ارتفعَ شِعارُ : « إنَّ القَلَمَ أَفْضَل من المِحْراث ، وتتبُّع العَيْنِ للحروف المقدَّسة أشرفُ من تَتَبُّعِ أخاديد الحَقْل » . وَمُجْمَل القَوْلِ:أصبح هَدَفُ الدَّير الاستِغناء ما أمْكَن عَنْ قيصر والاتِّجاه نَحْوَ الله . و لم تحدّد شريعة البنديكتيِّين الشَّكْلَ الذي يَنْبَغي أن تتخذَه مباني الأدْيرة ، فَلِكُلِّ دير استقلاله ، يَحُلُّ مشكلاته تَبَعًا لِظُروفِهِ وَمَـوارِدِهِ وَتضاريس مَوْقعِهِ ، ومع ذلك لعبَت التَّقاليد دَوْرًا صارِمًا والتزمت الأديرة بنَمَطٍ مُوَحَّدٍ مَعَ بَعْضِ الاختِلافاتِ المَحلِّيَّة .

وتأتي في المَرْتَبَة التّالية للكنيسة تَهيئة مراحٍ للتفكير والتَّأمُّل تركَّز في فناء الاعتِزالِ ورواقه cloister * ، وكان السُّكونُ قاعِدَةً مطبَّقةفيه بصَرامة لاسبيلَ إلى الخُروج عنها إلَّا فَتْرَتين لاتتجاوَز أيٌّ منهما نصف السّاعة إحْداهما في الصَّباح والثّانية بَعْدَ صَلاةِ الظُّهْر .

وفيما عدا الكنيسةَ وَرُواق الاعتزال وقاعة الطَّعام refectory والمبنى المُلْحَق بالدَّير الذي يَعْقِدُ فيه الرُّهبان اجتماعاتِهم chapter house واستراحَةَ كِبارِ الضُّيوف كانت مباني الدير الأخرى عاديَّة تؤدّي دورًا وظيفيًّا . وتقع صالةُ نومِ الرُّهبان dormitory فوق المبنى المُخصَّص لاجتماعاتِهم ، وعلى مَقْرَبة من الجَبَّانة يقع المستَشْفى الذي تصطفُّ فيه الأَسِرَّة ، فضْلًا عن دير صغير قائم بذاته لتدريب الرهبان الجُدُد الذين لم ينخرطوا بعد في سِلْك الرَّهْبنة ، وإلى جوارِهِ حَوانيت لأصحاب الحِرَف لخِدْمة الأهالي . وكانَتْ ثَمَّةَ حَظائرُ للماشية لاستخراج الألْبان ، وَمَساكنُ للأهالي ، ومَأْوًى للحُجّاج الفُقَراء ، واستراحاتٌ لكِبار الضُّيوف الذين كان مُعْظَمُهم من الأمراء والأشراف ، وهم عادةً واهِبو العَطايا والأموال للدير . وكان يُحيط لتخفيف الوَزْنِ بِتَوْزيعِ الجُهودِ ، وهو ما كانت تُسْهِم الدعائمُ المربعةُ الأضلاع المحاطة بالأعمدة ، أو أنصاف الأعمدة في تحمُّل نَصيبٍ منه أيضًا . وتكادُ مُعْظَمُ العَناصر المِعْماريَّة المُسْتَخْدَمة في هذا العَهْدِ من أعْمِدةٍ وَتيجان وَأَفاريز مَنْحوتة تَكون مُسْتَخْرجةً من المَباني الرُّومانيَّة القديمة ، شأنها في ذلك شَأْن عِمارة العَهْد المَسيحيِّ المُبَكِّر ، إلا أنَّها وُضِعت في إطارٍ مِعْماريٍّ جَديدٍ يَخْتَلِفُ كُلَّ الاختلاف عن المَعْبَدِ الرُّومانيِّ ، الأمر الذي أفضى إلى خُضوع طُرُقِ الإنشاءِ والطّابَع المِعْـماريِّ لِلْكَنيسةِ وَنِسَبِها وَمَقاييسِهـا لأَحْجامِ هذه العناصر وَأَشْكالها .

وقد تميَّزت الأعمِدة الرُّومانِسْكيَّة بتنوُّع أشْكالِها ، فمنها ما كان على شكْلِ السَّلَّةِ ومنها ما استَوْحى التِّيجان الكورنثيَّة والبيزنطيَّة ليخرُج بنَمَطٍ مُبْتكَر كَثيرًا ماكانت تَتخلَّله نَماذِجُ الحَيَواناتِ المُتَواجهة أو المُتَدابرة المُقْتَبَسة عن الصِّيغ الزُّخرفيَّة التي احتشدت بها المَنْسوجات الفارسيَّة المُسْتَوْرَدَة .

وكان الدَّيرُ monastery هو أشْهَرَ المَعالِمِ المِعْماريَّة في مستهلّ العُصور الوُسْطى مِثْلَما كان الأكروپول في أثينا ثُمَّ الفُورَم في روما . وكان أكْبرُها وَأجَلُّها شَأْنًا دير كلوني Abbey of Cluny بإقليم برغنديا بفرنسا في أواخر القرن ١١ وأوائل القرن ١٢ . وكغيرِهِ من الأَدْيرةِ كان عالَمًا مُصغَّرًا قائمًا بذاتِهِ يَضُمُّ قِطاعًا كامِلًا لمجتمع ذلك الأوانِ ، نجد فيه رِجـالَ الفِـكْر جنبًا إلـى جَـنْـبٍ مع الصُّنّـاع والزُّراع والحرفيين ، ومـن بلغـوا جَوْهَـرَ المَعْـرِفة فَزهـدوا فـي مُـتَـع الحَـيَاة إلـى جـوارِ مـن لا يَعْرِفـون مِـنَ الحَـياة مـا هو أبعد من ديرهم . وتَبَعًا للقواعِدِ التي استنَّها القـدّيس بنديـكـت St. Benedict مؤسِّسُ الرَّهْبنة الغربيَّة monasticism لم يَكُنْ يجوزُ للراهب امتلاكُ أيِّ شَيْءٍ حتى لو كانَ كتابًا أو لوحًا أو قلمًا ، وهكذا اعتزلَ الراهبُ رَغَباتِهِ الدُّنيويَّة ساعيًا إلى حَياةٍ أَسْمى في مَلكوت الرُّوح .

وقد غدَت الأديرة خِلالَ العُصور الوُسْطى مراكِز عِلْميَّة لا تتوافر المدارس والمَكْتبات والمُسْتَشْفيات إلّا بها . ومع أنَّ شَريعةَ البنديكتيِّين Benedictines * قد وثَّقت قيمة استُحدِثت الصَّناديق لحِفْظ مُخَلَّفات أو رُفات القدِّيسينَ الرّاقدين في الدَّير reliquaries ، والمذاخرُ لِحِفظِ الذَّخائر المُقَدَّسة ، والشَّماعِد والمباخِرُ المَعْدِنيَّة لتضيفَ الكَثيرَ إلى هذا الجَمال .

ولقد ظَلَّ النَّحْتُ الرُّومانِسْكيُّ على الدَّوام عُنْصرًا مُتَكامِلًا مع التَّصْميمِ المِعْماريِّ لا ينفصل عنه ، فلم تكن الجُدْران أو السُّقوفُ أو المداخِلُ أو الأَعْمدة أو التِّيجان مُجَرَّدَ ضَروراتٍ إنشائيَّة صمّاءَ بَلْ كانَتْ هِيَ الإطارَ الَّذي تَشْغَلُهُ الصِّيَغُ الزُّخرفية التي أتاحَتْ لِلعناصِرِ الإنْشائية قدْرةَ الإسهام في التَّعْبير وَمُخاطَبَة الرُّهبانِ والحُجّاجِ على السَّواء باللُّغة المرئِيَّة الواضِحةِ ، لُغَةِ الشَّكْلِ والخَطِّ واللَّوْنِ .

monastic Romanesque style

style m. roman monachique (arts)

طِرازُ الأَدْيرة الرُّومانسكيّ

على حين شاعَ الطِّراز البيزنطيُّ في الأقاليمِ الخاضِعةِ للكنيسة الأرثوذُكْسيَّة ذاع الطِّراز الرُّومانِسْكيُّ بين الدُّولِ الأوربيَّة الخاضعةِ للكنيسة الكاثوليكيَّةِ الرُّومانيَّة بروما في أعْقاب سُقوطِ الدَّولة الرُّومانيَّة الغربيَّة وقبل ظُهورِ الطِّراز القوطيِّ Gothic style * . ومن هنا كان اسْم الطِّراز الرُّومانِسْكيِّ مُشتقًّا من الأساليبِ الفَنِّيَّة « لكنيسة روما » . وقد شاع الطِّرازُ الرُّومانِسْكي في أوربًا بَيْنَ نِهاية الإمبراطوريَّة الرُّومانيَّة عام ٤٧٥ وأواخر القرن ١٢ حينَ سادت العُقود المدبَّبة pointed * arches في مَباني الكاتِدْرائيَّات والكَنائس والقُصور . وتتميَّز العِمارةُ الرُّومانِسْكيَّةُ بصفة عامَّة بالرَّصانة والوَقار ، وإذا كانت قد اعْتَرتْها بعض الاختلافات في إنجلترا وفَرَنْسا وألمانيا النّاشئة عن اختلاف الظُّروف المَحلِّيَّة ، فقد اشتركت جَميعًا في استخدامِ القَبَوات المَبنيَّة بطُرُقِ الإنشاءِ الرُّومانيَّة على غِرارِ ماكان مُسْتَعْمَلًا في الحَمّامات الرُّومانيَّة بَدَلًا من الأسْقُفِ الخشبيَّة ، ذلك أن القَبَواتِ المُتَقاطِعَةَ الرُّومانيَّة cross vaults ظلَّتْ مستعمَلَةً في كافَّة أَرْجاءِ أوربًا إلى مُسْتَهلِّ القرن ١٢ . ولما كانت هذه الأسْقف عادةً ثقيلة الحمل شاقَّة البناء ؛ فقد عَمِل المِعْماريُّون الرُّومانِسْك على أن يَسْتَبْدلوا بها القَبَوات ذات الأَضْلاع والحَشْواتِ ribs and panels شيئًا فَشيئًا

الخَشَب woodblock prints * ، كما استخدم اللَّوْنَ بِطَرِيقَةٍ شاعريَّةٍ تَعْبيرًا عن الطَّقسِ أو البيئة .

Mongol style under the Il-Khans

le style mongole sous les ilkhanides (arts)

التَّصْويرُ المَغُوليُّ في عَهْدِ الإيلْخانات

استخدم الفُرْس في مُنَمْنَمات الكُتُب خِلالَ عَهْدِ الإيلْخاناتِ Il-Khans * في القرن ١٤ بَعْضَ عَناصر من إيقونوغرافيَّة المَشاهد الطَّبيعيَّة الوافِدة من الصِّين ، غير أنهم كانوا يُقحِمونَها أحيانًا بطَريقَةٍ فجَّةٍ تَكْشِفُ عن قُصورٍ في إدراك أُصولِ التَّصويرِ الصِّينيّ والمعاني التي يَرْمِزُ إليها والفَلْسفةِ الكامِنة وَراءَهُ ، فنراهم قد حاكوا الأَشْكالَ الصِّينيَّة دون التَّقيُّد بما ترمز إليه بل صَرفوا مَدْلولَها أحيانًا إلى عَكْسه تمامًا ، فبينما يُعَدُّ التِّنين dragon * في المفهوم الصِّينيّ رَمْزًا للخير وَعُلُوِّ القَدْر نرى المُصَوِّر الفارسيَّ قد اتَّخذهُ رَمْزًا للشَّرّ ، وبينما يرمُز سَمَكُ الشَّبُّوط النَّهريُّ ذو الحَسَك الغَزير إلى سَعْد الطَّالع لدى الصِّينيِّينَ رآه الفُرْس كائنًا يُمثِّل الشَّرّ ، وبينما الكيلين chi-lin عِنْد الصِّينيِّين هو أنْبَلُ الحَيَوانات وَأَرْفَعُها شأنًا وهو رَمْزُ الخير والفَضيلةِ وبشيرُ السَّعادة نَجِدُ الكَرْكَدَّن [وَحيد القَرْن] نظير الكيلين في الفنِّ الفارسيِّ حَيَوانًا مُفتَرسًا بَغيضًا . على أن هذه المَرْحلة من الفنِّ الفارسيِّ لم تكن مَرْحلةً خالِصةً لفَنِّ المَناظِر الطَّبيعيَّة كالتَّصوير الصِّينيّ ، وذلك على الرَّغْم من بَعْضِ المَظاهِر التي تُشيرُ إلى الاهتمام بالمنظرِ الطَّبيعيّ . وما من شَكٍّ في أنَّ البراعة الرَّهيفة التي حقَّقها المُصوِّرونَ الفُرْس باستخدامهم لهذه الأَشْكالِ الطَّبيعيَّة المستعارة كمجرَّد مُصْطَلَحاتٍ جديرة بإثارة الإعجاب . ومع أن هذه النَّماذج كلَّها كانت صينيَّة الموضوع إلا أنها حين انتقلت إلى الفنِّ الفارسيِّ غدَتْ إسلاميَّة التِّقنة والتشكيل . كذلك تَكْشِفُ مُنَمْنَمات عَهْدِ الإيلخاناتِ وَبَعْضُ مُنَمْنَمات العَهْدِ التَّيموريّ عن استعارة أشكال الرُّموز الصِّينيَّة مجرَّدةً من مَدْلولها الأَصْليّ كالزَّخارِف التي تزيِّن الثِّياب والأثاث والعروش والمَوائدَ إلى غَيْرِ ذلك ، فَضْلًا عن لفائِف السُّحب والعَنْقاء وَعيدان البامبو والأشجار ذاتِ الجُذوعِ المُنْثَنِية بِفعْل

non-figurative دعاها : التَّشْكيليَّة المُحْدثَة . neo-plasticism

Monet, Claude Oscar (arts)

مونيه ، كلُود أوسْكار (١٨٤٠-١٩٢٦)

مُصَوِّرٌ فَرَنسيٌّ وَرائِدُ المَدْرسةِ الانطباعيَّةِ Impressionism * قَضَى شبابَهُ بِمَدينةِ الهافر حَيْثُ انْتَقَلَ من رُسومِ الكاريكاتير إلى تَصْويرِ المناظر الطَّبيعيَّة الخَلويَّة . والتقى حَيْنَ قَصَدَ باريس برينوار Renoir * وسيزلي Sisley وغيرهما فانطَلَقَ يُصَوِّر مَعَهُمْ في غابة فونتنبلو . وحتى عام ١٨٧٠ ظَلَّ يَسْتَمْلي من واقعيَّة كوربيه Courbet * ومن تأثيريَّة مانيه Manet * إلى حدٍّ كَبيرٍ على نَحْوِ ما نُشاهِدُ في لَوْحَتِهِ الخالِدةِ « النِّساء في الحَديقةِ » Femmes au jardin ١٨٧٧ (اللوفر) ولوحته « شاطئ تروفيل Plage à Trouville (تيت غاليري بلندن) الَّتي تأثَّر فيها بِأُسْلوبِ مانيه . وَأثناءَ حَرْبِ ١٨٧٠ أمْضى وَقْتَهُ في هولندا ولَنْدَن حَيْثُ أُعْجِبَ بِأعمالِ تيرنر Turner * . ومن عام ١٨٧٢ حتَّى ١٨٨٧ عَمِلَ في آرغنتيّ Argenteuil حيث كان له مَرْسَمٌ عائِمٌ فوْقَ قاربٍ ، وكان قد استقرَّ نِهائيًّا على نَهْجِهِ في تَسْجيلِ الضَّوْءِ بالألْوانِ . وفي مَعْرِضِ عام ١٨٧٤ قَدَّم لَوْحَتَهُ « انطباع » impression مع لَوْحاتِ زُملائِه فإذا بها تَبْدو مُتَجانسةً في عُيونِ المُشاهِدينَ الَّذين لم يَتوانوا عن نَعْتِهِ هو وَزُملائه بِجَماعةِ « الانطباعيِّينَ » . وَواصلَ مُمارَسة التَّصْويرِ في ڤيتيّ Vétheuil ما بين عامي ١٨٧٨ و١٨٨٣ إلى أن استقرَّ بجيڤرني Giverny حَيْثُ صَوَّرَ في حَديقةِ دارِهِ آخِرَ دِراساتِهِ المُمْتِعة لِزَنابقِ الماءِ water lilies [النِّينوفر].

وَمع ثَباتِ مونيه وتمسُّكِهِ بِمَبْدَئِهِ كانت أعْمالُهُ شَديدةَ التَّنَوُّعِ ، فقد أدت دِراسةُ التَّأثيراتِ المُخْتَلفةِ لِلضَّوْءِ على نَفْسِ المَوْضوعِ المُصَوَّرِ إلى ظُهورِ صُوَرٍ في مَجْموعاتٍ series لِكُلٍّ مِنْها ذاتيَّتُهُ الَّتي يَنْفَرِدُ بها : كمشاهد الجَليدِ في ڤيتيّ Vétheuil وأكوام التبن وَأشْجار الحُور والكاتدرائيَّات في روان Rouan ومناظر مدينة البُنْدُقيَّة وَنَهر التيمز وَزَنابِقِ الماء nymphéas . ويكشف مونيه عن تَنَوُّعٍ كَبيرٍ آخر في تَكْوِيناتِهِ الفَنِّيَّة الَّتي تأثَّر فيها بالصُّورِ اليابانيَّةِ المَطْبوعةِ على

بالدير من كافَّة الجوانِب أسوارٌ سميكةُ الجدرانِ لحمايته من الغارات واللصوص والعصابات المُسلَّحة ، وتمتدُّ خارج الأسوار الحدائقُ والخمائل والحقول التي تَمُدُّ الدير بحاجاته .

وفي عام ١٠٤٩ تولَّى « هوغو » السِّيموريُّ Hugh (or Hugo) of Semur رئاسة دير كلوني ، فكان أعظم من تولَّاها من الأساقفة ، وقُدِّر لكلوني في عَهْدِهِ أن تتألَّق فَوْقَ الأَرْض على حَدِّ تَعْبير أحدِ المؤرِّخين المتحمِّسين مثل شَمْس أُخرى ، وعلى يده بدأ تشييد كنيسة الدَّير التَّذْكاريَّة [الثالثة] Cluny's Great Third Abbey Church * في عام ١٠٨٨ التي حَجبَت بِعَظَمتِها كافَّة كَنائس عالم الغَرْبِ المسيحيّ .

Monday **الاثْنَين**

lundi m. (cul.)

يوم الاثنين مُشْتَقٌّ في الإنجليزيَّة من القَمَرِ moon ، وفي الفَرَنْسيَّة أيْضًا من كَلِمة يَوْم القَمَر باللَّاتينيَّة lunae dies *

Mondrian (Mondriaan) **مُونْدريان**

(arts) (١٨٧٢-١٩٤٤)

مُصَوِّرٌ هولنديٌّ تَجْريديٌّ دَرَسَ الفَنَّ في أمستردام ثُمَّ قَصَدَ باريس عام ١٩١١ وَأمْضى بها أَرْبَعَ سَنواتٍ يَدْرُسُ مُتأثِّرًا بالتَّكعيبيَّة الَّتي نادى بها بيكاسو وبراك خِلالَ مَرْحلةِ « الشَّكْلِ التَّحْليليّ » (انظر Picasso) ، ثُمَّ عاد إلى هولندا وأَسَّسَ مع غيرِهِ « جَماعةَ الأُسْلوب » Stÿl group ، وأصدر صحيفةً تَحْمِلُ نَفْس الاسْم (١٩١٧) .

وقَدْ ذَهَبَ موندريان وصَحْبُهُ في تَحْريرِ فنِّ التَّصْويرِ مِنْ أَيِّ ارْتِباطٍ بالعالَمِ الخارِجيِّ مَذْهَبًا بَعيدًا ، إذْ كانَ يَرى أَنَّ الهَدَفَ مِنْ أَيِّ تَطورٍ هُوَ التَّحَرُّرُ مِنْ كُلِّ قَيْدٍ طبيعيّ ، فاطَّرَحَ جَانِبًا عَالَمَ الظَّواهِرِ واخْتَصرَ تَعْبيرَهُ الفَنِّيَّ إلى بِضْعِ عَناصِرَ أساسيَّةٍ هي الخُطوطُ المُسْتَقيمةُ والزَّوايا القائِمَةُ والأَلْوانُ الأساسيَّةُ الثَّلاثَةُ : الأَحْمرُ والأَصْفرُ والأزْرَق ، والأَلْوانُ الثَّانويَّةُ : الأبيضُ والرَّماديُّ والأسْوَدُ . وباقْتِصارِهِ على هذه العَناصِرِ انْتهى إلى الهَدَفِ الَّذي حَدَّدَهُ ، فإذا هُو يَجْعَلُ مِنَ الانْسِجامِ والمَنْطِقِ اللَّذَيْنِ لَهُما تَحكُّمُهما في الفَنِّ والكَوْنِ على حَدٍّ سَواءٍ شَكْلًا مَرْئِيًّا . وقَدْ تَميَّزَ في مَرْحَلَتِهِ اللَّاحِقَةِ بِتَجْريديَّةٍ رِياضيَّةِ المَنْهلِ لا تَشْخيصيَّة

مَدينة مانتوا ثُمَّ أَصْبَحَ رَئيسًا لِجَوْقَةِ مُنْشدي كنيسةِ القِدِّيس مَرْقص بالبُنْدُقيَّة . وأَهَّلَهُ أُسلوبُهُ الفَنِّيُّ الرَّفيع في التَّأليف الموسيقيِّ الكنترِبونطيِّ counterpoint* ليكونَ أَصْلَحَ مُؤَلِّفي عَصْرِه لبَعْثِ الحَياة في النَّموذجِ الجَديد للأوبرا بَعْدَ ما عَلِقَ بها من إطالةٍ تَبْعَثُ على المَلَل ، كما كان بالمِثْل أَوَّلَ مُوسيقيٍّ في القرن ١٧ أَضْفى قَبَسًا من تُراثِ الماضي العَريق على المُبْتَكَراتِ الحَديثة . وَتَكْشِفُ الكُرَّاسةُ الموسيقيَّةُ لأوبراهُ أورفيوس Orfeo ١٦٠٧ الَّتي قَدَّمها بِمَدينةِ مانتوا عام ١٦٠٧ عن عبقريَّتِهِ الدِّراميَّة وعن التَّحوُّلِ الكَبيرِ الَّذي ابتدعه في أُسلوبِ الإلْقاءِ المُرَنَّمِ recitativo secco السَّائد قَبْلَهُ ، فَجعلَ مِنْهُ وَسيطًا دِراميًّا قَوِيًّا يُوحي بنَبَراتِ الكلامِ المَشْبوبِ النَّابض بالمشاعرِ . واسْتَخْدم في أُوبراته طَريقةَ تكْرارِ لَحْنٍ مُعَيَّنٍ للإيحاءِ بإحدى الشَّخْصيَّات أو بأَحَدِ المَواقفِ مِمَّا يَدُلُّ على أنه قد فَكَّرَ جِدِّيًّا في طَريقةِ الألْحان الدَّالة leitmotiv * ، ومهَّد مونتفردي لأوبراته بتَصْديراتٍ جليَّة الطَّابع تَبْرُزُ فيها الآلات بخصائصها وبآثارها الصَّوْتيَّة ، الَّتي كانت تَتَجلَّى بالمِثْل في الفَواصِلِ الموسيقيَّة الَّتي تتخلَّل السَّرْدَ وَالغناءَ وَالَّتي تَرْبطُ أجزاء الأوبرا بَعْضَها بِبَعْضٍ . وكما بدأ مونتفردي عَهْدًا جَديدًا في تَطْويرِ الموسيقى المَسْرحيَّة الحَديثةِ فقد شَرَعَ كَذلكَ في إعْدادِ الأورْكِستر الحَديثِ كَمُحاولةٍ أُولى لِتَكْوينِ الأوركستر الأوبراليِّ . ومن أَشْهَرِ أوبراته « تَتْويجُ بوبيا » L'Incoronazione di Poppea و « أريانا » Arianna ١٦٠٨ و « المعركة بين تانكريـــــدي وكلوريـنـــــــدا » Il Combattimento di Tancredi e Clorinda ١٦٢٤ .

monumental *monumental adj.* (arch. & arts) **الشُّموخيُّ ، المُتَسامي ، الصَّرْحيُّ**

هَو كُلُّ ما كانَ مِنَ الأعْمالِ الفَنِّيَّةِ على سُمُوٍّ وَشُموخٍ وبنية فَنِّيَّة قَيِّمة .

Moore, Henry (arts) **مُور ، هَنْري (١٨٩٨-١٩٨٦)**

مَثَّالٌ إنجليزيٌّ اكتسبَ شُهْرَةً عالَميَّةً بِمَقْدِرَتِهِ النَّحْتيَّة ، ذاعَ من بَيْنِ أَعْمالِهِ صيتُ « الشُّخوص الثلاثَة الواقفة » (١٩٤٧ - ١٩٤٨) بِحَديقة باترسي بِلَنْدن والعَديد من

على شَكْلِ عَمودٍ أو تِمْثالٍ .

monologue **مُونُولُوجٌ شَرْقيٌّ**

monologue m. (mus.)

١ . غِناءٌ مُنْفَرِدٌ في ضَميرِ المُطْرِب ، يَدور حَوْلَ تَجْربةٍ شَخْصيَّة في الحُبِّ . وهو صيغةٌ غنائيَّةٌ استُحدِثَتْ في نِهاية الرُّبْعِ الأَوَّلِ من القرن العِشْرينَ ، أَبْدَعها شِعْرًا أحمد رامي ، ونَغَمًا مُحَمَّد القصبجي سَعْيًا وَراءَ شَكْلٍ مُوسيقيٍّ جَديدٍ لِصَوْتِ أم كلثوم المُبْدِع . ويَتكوَّن المونولوج من مَطْلعٍ وَأَقْسامٍ تتخلَّلُها فَواصِلُ موسيقيَّةٌ قَصيرة ، وينتهي المطلع بمُرَجَّعٍ يتكرَّر في نهاية كُلِّ مَقْطعٍ ، وتتغيَّر الصِّياغةُ النَّغميَّةُ بَيْنَ مَقْطَعٍ وآخر من حَيْثُ المَقامـاتِ والإيقاعـاتِ . وَأَوَّلُ هـــذه المونولوجات « إن- كنت أسامح وأنسى الأَسيَّة » لأُم كُلْثوم في عام ١٩٢٨ الذي بيعَتْ مِنْهُ نِصْفُ مليون أُسْطوانة ، وَأَشْهَرُها لأُمِّ كلثوم أيضًا « هَجَرْتَك » و « يا ظالِمْني » و « سَهْران لِوَحْدي » و « بُلْبُل حَيْران » لمحمَّد عبد الوهاب .

٢ . جرى العرف في مِصْرَ على إطلاقِ كَلِمةِ « مونولوج » على الأغاني الخَفيفةِ الهَزْليَّة التي تتناوَل العاداتِ والتَّقاليد الاجتماعيَّة بالنَّقْدِ الفَكِه .

Monophysites *monophysites* (cul.) **القائِلونَ : إنَّ لِلْمَسيحِ طَبيعةً واحِدةً**

مَذْهَبٌ يرى أنَّ للمسيحِ طَبيعةً واحِدةً ، يَتَّحِدُ فيها اللّاهوت وَالناسوت مَعًا في أُقنوم واحِدٍ وَطبيعةٍ واحدةٍ ، ومن ثَمَّ يكونُ المسيحُ عِنْدَ القائلينَ بهذا المَذْهب هوَ الإِلـهَ المُتَجَسِّدَ .

monotheism **التَّوْحيد**

monothéisme m. (rel.)

هو الإيمانُ بإلهٍ واحِدٍ لا إِلَهَ غَيْرُهُ ، خالِق الكَوْنِ كُلِّهِ ، لا صُورةَ ولا شَكْلَ لَهُ ، ولا هو بالجَوْهَرِ ولا هو بالعَرَضِ . وهو على الضِّدِّ مـن الثَّنويَّـة dualism * وتعـدُّدِ الآلِهـة polytheism *

monstrous (aesth.) see: **ugliness**

Monteverdi, Claudio (mus.) **مُونْتِفِرْدي ، كلودْيُو (١٥٦٧-١٦٤٣)**

رَئيسُ الموسيقيِّينَ ببلاطِ آلِ غونزاغا في

الـرِّيع والأَغْصان المتراخيـة المتدلِّيـة كالصَّفْصاف . وثَمَّةَ شواهِدُ عديدةٌ على ضَخامةِ حَجْمِ استيراد خَزَف الصِّين ذي اللَّوْنَيْن الأَبْيَض والأَزْرَق إلى الشَّرْق الإسلاميِّ منذ مُنْتَصَف القَرْن الرَّابعَ عَشَرَ .

غير أن العناصِر الصِّينيَّة ليست هي العناصِرَ الشَّرْقيَّة الوَحيدةَ التي تركت بَصَماتِها على مُنَمنَمات الفَنِّ الإسلاميِّ في هذه الآونة ، إذ يَغْلِبُ الطَّابَع المغوليُّ على الطَّابِعِ الصِّينيِّ في عَديدٍ منها وخاصَّةً في طُرُزِ الأَزْياء وشِكَّةِ القِتال التي يَرْتديها المحاربون في بعضِ مَناظر المَعارك .

ومن أَهَمِّ مَخْطوطاتِ هذه الحِقْبة « كتابُ مَنافِع الحَيَوان » الذي يُعَدُّ أَقْدَم مَخْطوطٍ مُصوَّرٍ يَرجع إلى عَهْدِ الأمير المغوليِّ غازان محمود خان (١٢٩٥) ، وكتاب « جامع التَّواريخ » لِرَشيد الدِّين ١٣١٠م بالمُتْحَف البريطانيِّ ، وكتـاب « الآثـار الباقية » للبيرونيِّ ١٣٠٧ المَحْفوظ بجامِعة أدنبره ، و « شاهنامة تبريز العُظْمـى » [شاهنامة ديموط] (١٣٣٠ - ١٣٣٦) ، وَمَخْطوطة « كليلة وَدِمْنة » التي صوَّرها الفنَّان أحمد موسى عام ١٣٤٧ ، و « شاهنامة تبريـز » ١٣٧٠م بمُتْحَـف طـوب قابو بإستنبول ، ومَخطوطة « عجـائب المخلوقات » للقزوينيِّ ١٣١٨م إلى غير ذلك . (صورة ٤١٨)

monochrome **اللَّوْنُ الفَرْدُ**

monochrome m. (arts)

هوَ أيُّ لَوْنٍ واحِدٍ كان بِدَرَجاتِهِ المُخْتَلِفة .

monogram **طُغْراء ، طُرَّة**

monogramme m. (cul.)

تَكْوينٌ فَنِّيٌّ تَجْميليٌّ لحرف أو حُروف مُنْفَرِدة .

monograph **مَبْحَثٌ قَصيرٌ في مَوْضوعٍ واحِدٍ ، مَقالةٌ أحاديَّة المَوْضوعِ**

monographie f. (cul.)

دِراسةٌ متعمِّقةٌ حَوْلَ مَوْضوعٍ واحِدٍ ذي قيمة عِلْميَّة .

monolith **كُتْلةٌ أُحاديَّةُ الحَجَرِ**

monolithe m.

نُصْبٌ ضَخْمٌ مَنْحوتٌ من حَجَرٍ واحِدٍ

الإسلام دينٌ جامع ومن ثم كان له قُدْس أَقداسٍ واحِد للمسلمينَ عامَّةً هو الكَعْبة . ومع أن القِبْلة — المِحْراب — تُحدِّد هذا الاتِّجاه إلا أن هذا وَحْدَهُ لا يكفي وكان لا بد من أن يُشارِكَ بناءُ المسجد في تَحْديدِ هذا الاتِّجاه فَبُنِيَتِ المساجد في الكَثير متَّجهةً صَوْب مكَّة . وتُعبِّر القُبَّة الرَّامِزة للسَّماء في المناطِق المَسقوفَة من المساجد عن الحَركة الرَّأسيَّة ، وكذا عن الحركة الأُفقيَّة عند تزَحْزُحِها من موقعها في منتصف مِنْطَقَة الصَّلاةِ إلى مَوْقِعِ القِبْلة . وتكاد العِمارةُ الإسلاميَّةُ بصفة عامَّةٍ تنأى عن العَقْد نصْف الدَّائريِّ مُؤْثِرةً العَقْدَ المدبَّب أو ذلك الذي على شَكْلِ حَذْوة الفَرَس . ولعلَّ مَرَد هذا إلى الحِرْص على استجلاء المتعبِّد لِخُطوط القُوى في المَبْنى ، فالتَّماثُل موصولٌ بعقيدة الموت ، والعَقْد نِصْف الدَّائريِّ في الحَضارة الفرعونيَّة يُسمَّى العَقْدَ الأوزيريَّ نِسْبَةً إلى أوزيريس إله المَوْتى الذي من الأَرْضِ يَصعَد وإليها يَعود ، على حين أن خَطَّي القُوى في العَقْدِ المدبَّب يَلْتقيانِ عند قمَّة العقد مُنْطَلِقَيْنِ في اتِّجاهِ المماسِّ بزاوية ، وبذلك تكونُ المُحصِّلَةُ رَأْسيَّةً ، ومن ثَمَّ يَرْبط المُشاهد الذي يَسْتجلي هذين الخَطَّيْن ومحصِّلَتَيْهما بين الشَّكْل المدبَّب للعَقْد وبين الصُّعود لأَعْلى .

ولمدخَل المسجد عامَّةً مَعْنًى رمزيٌّ إذ هو الحَدُّ الفاصِل بين الدَّاخِل والخارِج ، وهو المنفذُ الذي يَنْقلنا ممَّا هو غير مُقَدَّس إلى ما هو مُقَدَّس . والمَدْخَل بصفة عامَّة هو إجمالٌ لِعمارة واجهة المسجد إذ هو نقطتها البُؤْريَّة وذلك بارتفاعه السَّامق الجدير ببيت الله . وليس ثَمَّةَ — عادةً — غيرُ مَدْخَلٍ واحِدٍ للمسجد رَمْزًا لوحْدانيَّة الله . وحتى في المساجد التي كانت تُدَرَّس فيها المذاهِبُ المختلِفةُ لم يُفكِّرْ أَحَدٌ في أن يكون لها غَيْرُ باب واحِدٍ ، إذ كل هذه المذاهب مستمدَّة من أصلٍ واحِدٍ وتنطوي كُلُّها على عِبادة إلٰهٍ واحِدٍ . ولكي يرمُز المدخل إلى التَّرحيب بالوافدين أقيم الباب على شكلِ « دخول » متراجِع لا على شكل خارج بارز يتَّصل بدنس الطريق العام . وكذا يَرْمُزُ مَدْخل المسجد بارتفاعه ورأسيَّته إلى التَّطلُّع نَحْوَ قُدْسيَّة السَّماء ، ولذا كانت عِمارة المَدْخَل ممتدَّة بامتداد ارتفاع الواجهة . وتَنْتهي هذه الخُطوط الرَّأْسيَّة في بَعْضِ

مُتْحَف بَعْدَ وَفاتِهِ .

mosaic **الفُسَيْفِساءُ**

mosaïque f. (arts)

قِطعٌ صَغيرةٌ مُلَوَّنةٌ من الزُّجاجِ أو الخَزَفِ أو الرُّخامِ تُسْتَخْدَمُ في تَزْيينِ الجُدْرانِ والأرضيَّات في أشكالٍ مُتنوِّعةٍ مَعَ لَصْقِها بِنَوْعٍ من الأَسْمَنْتِ الأَبْيضِ النَّقِيّ . وعلى الرَّغم من أنَّ هذه التِّقْنة كانَتْ مَعروفةً قَديمًا غَيْرَ أنها شاعَتْ وازدهرَتْ في العَصْرَيْنِ الرُّومانيِّ والبيزنطيِّ .

Moses and the Brazen Serpent *Moïse et le serpent d'airain* (rel.) **مُوسَى والحَيَّةُ النُّحاسيَّةُ**

عندما بلغَ شَعْبُ إسرائيل — وهو يَضْرِبُ في البريَّة — أَرْضَ أَدوم Edom وكان الإنهاكُ قد حَلَّ بهم بعد مَشاقِّ الرَّحيل والتَّجوالِ ، تَمرَّدوا على الله وموسى . فأَطْلَقَ الله عليهم الحَيَّات المُحْرِقةَ تلْدَغُهم عِقابًا لهم ، فعادَ القَوْمُ إلى موسى مُسْتغْفرينَ يطلُبون إليه سُؤالَ الرَّبِّ أن يَرْفَعَ مَقْتَهُ وغَضَبَهُ عنهم ، فأمر اللهُ موسى أن يَصْنَع حيَّةً مُحْرِقة ، فصنَعها موسى من نُحاسٍ وَوَضَعها في مَوْقِعٍ مُرْتَفِعٍ يَراهُ كلُّ من يلدَغه ثُعْبان ، فإذا تطلَّع إليها نجا .

Moses and the Golden Calf *Moïse et le veau d'or* (rel.) **مُوسَى والعِجْلُ الذَّهبيُّ**

see: **The Adoration of the Golden Calf.**

Moses Striking the Rock *Le Frappement du rocher* (rel.) **مُوسَى يَضْرِبُ الصَّخْرة**

بعد مسيرة بني إسرائيل في بريَّة سِيْناء ثَلاثة أشهر ، حَطُّوا رِحالَهم بحوريب ، وهي خالية من الماء ، فَحَلَّ بهم الظَّمأ ، وطالبوا موسى أَنْ يَسْأَلَ رَبَّه كي يَهَبهم الماء ، فأمره الرَّبُّ أن يأخُذَ العصا ويَضْرِبَ بها صَخْر حوريب فانْبَثَق الماء من الصَّخْر وَشرِب القوم .

mosque **المَسْجِدُ**

mosqée f.; masdjid (arch.)

يُلتزم في بناء المَسْجِدِ أن يكون فراغُه في اتِّجاهَيْن ، أَحَدُهما رَأْسيٌّ صاعِد يربطُهُ بالسَّماء ، والآخر أُفُقيٌّ مُسْتَوٍ يَرْبطه بمكَّة المُكرَّمَة . والاتِّجاهُ الأُفُقيُّ مَرَدُّه إلى أن دين

الشُّخوصِ الضَّخْمةِ المُسْتَلْقية . وتميَّز أُسْلوبُه باستِخْدامِ الكُتَلِ والفَراغاتِ استخْدامًا مُبتكَرًا غَيْرَ مَألوف من خِلالِ التَّلاعُب « الانطباعيّ » بَيْنَ التَّجْويفات والفَراغاتِ . وكان إلى جانبِ ذلك رَسَّامًا نابِهًا اشتَهَر بتَصاويرِه للمُحْتَمين بأَنْفاقِ المترو فِرارًا من الغاراتِ الجَوِّيَّة الأَلْمانيَّة على لَنْدَن خِلالَ الحرب العالميَّة الثَّانية ، وبخاصَّةٍ أثناءَ نَوْمِهم .

morality plays (drama) see: **medieval drama**

moralized scenery *paysage m. moralisé* (arts) **المَنْظَر ذو العِبْرة ، المَنْظَر ذو المَسْحة الأَخْلاقيَّة**

مَنظَرٌ كان يُرْسَمُ في خَلْفيَّة اللَّوْحاتِ المُصَوَّرة إبَّانَ عَصْرِ النَّهْضة الإيطاليَّة لِيُذكِّيَ من أَثَرِ القِصَصِ الرَّمْزيَّة الأَخْلاقيَّة . فَقَدْ تُصَوَّرُ في نِصْفِ اللَّوْحة سَماءٌ صافية تَتباين مَعها في النِّصْف الآخَرِ سَحابةٌ غائِمةٌ ، يُرْسَمُ أمامَ هذه الخَيْرُ وَأمامَ تِلْكَ الشَّرُّ ، وبهذا تتبيَّنُ الفَضيلة . وعلى حِين يَكونُ مَسارُ الفَضيلةِ في جانبِ شَديدَ الانحِدارِ مَشْحونًا بالصُّخور الوَعْرة ، نَرى مَسارَ الرَّذيلة في الجانِبِ الآخَرِ يَجْتازُ في يُسْرٍ سُهولًا نَضِرةً مُتْرعةً بالماء . وعلى نَحْوِ هذا كان رَسْمُ الكَنيسةِ يُتَّخَذُ رَمْزًا لما هو دينيٌّ كما كانَ رَسْمُ الحِصْنِ يُتَّخذ رَمْزًا لما هو غَيْرُ دينيٍّ .

morbidezza **الإغْراقُ في اللُّطْفِ والنُّعومة**

(It.)(tender and delicate; sensual delicacy of flesh colouring in painting)(arts)

تُطْلَقُ على إمعانِ الفَنَّانِ فيما كان يُضْفيهِ على لَوْحاتِهِ من رِقَّةٍ بالِغةٍ وَنُعومةٍ سابغةٍ ، ثُمَّ ما كان يُشيعُ به بَشَرَةَ الأَجْسادِ من حسِّيَّةٍ مُثيرةٍ . وكان أَوَّلَ من ابتدَعَ هذا اللَّوْنَ من التَّصْويرِ الفَنَّانُ كوريجيو Corregio *

Moreau, Gustave (arts) **مُورُو ، غُوسْتاف** (١٨٢٦–١٨٩٨)

مُصَوِّرٌ فَرَنْسِيٌّ تَفرَّغَ لِرَسْمِ المَوْضوعاتِ الخياليَّةِ المأْخوذةِ عن القِصَصِ الكلاسيكيَّةِ والدِّينيَّة . وَقد غدا في شَيْخوختِهِ أُستاذًا عَميقَ الأَثرِ تَتَلْمَذ على يَدَيْهِ كَثيرونَ مِنْهم ماتيس ورُوُو ، وَترك ثَمانيةَ آلاف لَوْحةٍ وَرَسْمٍ مُهْداةً للشَّعْب الفَرَنْسيِّ في بَيْتِهِ الَّذي تَحَوَّل إلى

١٨٦٧ ، وَأَدْخَلَها في عام ١٨٧٢ في سياقِ أوبراه « ملادا » Mlada ، وتناولها مَرَّةً أُخرى قُبَيْلَ وَفاتِهِ بِعامٍ في أوبرا أخرى وهي « سوق سوروتشنزي » Sorotchinsy Fair . ومن أعمالِهِ الأوبراليَّةِ الأُخرى « خوڤانتشينا » Khovanshchina و « الزَّواج » . ومن أعماله للبيانو « صورٌ في المَعْرِضِ » Pictures at an exhibition وهي مَنسوخاتٌ موسيقيَّةٌ لِعَشْرِ صُورٍ للمُصَوِّرِ الرُّوسيِّ ڤيكتور هارتمان Victor Hartman . وَثَمَّةَ مُعالجاتٌ أوركستراليَّةٌ مُختلفةٌ لهذه المَقْطوعةِ أُنْجِزَتْ على أَيْدي توشمالوڤ Tushmalov (١٨٨١) ثُمَّ راڤيل Ravel* وستوكوفسكي وَغَيْرِهِم .

movement **الحَرَكةُ**

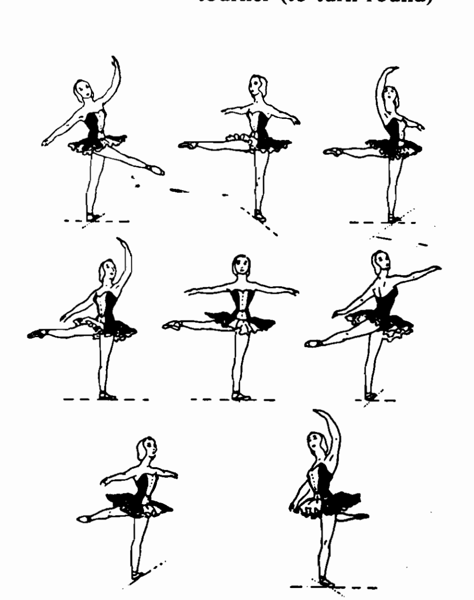
mouvement m. (mus.)

تُطلَقُ على جُزْءٍ رَئيسٍ قائمٍ بذاتِهِ من عَمَلٍ موسيقيٍّ كَبيرٍ . وتَتَّصِفُ الحَرَكةُ بِسُرْعةٍ تتميَّزُ بها دونَ سائرِ الحَرَكاتِ في نَفْسِ العَمَلِ الموسيقيِّ .

movements in dancing **حَرَكاتُ الرَّقْص**

mouvements de la danse (blt.)

حركاتُ رَقْصِ الباليه سَبْعٌ هي : الانثِناءُ plier (to bend) ، والمَدّ étendre (to stretch) ، والرَّفع إلى أعلى relever (to raise) والانسياب glisser (to slide) والوَثْب sauter (to jump) والانطِلاق élancer (to dart) والـدَّوران tourner (to turn round) .



(شكل ٧٨)

Mother Worthy of Love; Mater Amabilis (Lat.) (arts) **الأُمُّ الجَديرةُ بالحُبِّ**

وتبدو العَذْراء في هذا المَشْهَد وهي تَحْمِل الطِّفْل يَسوع ، وتكون عادةً واقِفةً وإن ظهرت أَحْيانًا جالِسةً على عَرْشِها .

mould **قالَبٌ**

moule m. (arts)

هو الشَّكْلُ السَّلْبيُّ المُفَرَّغُ عَكْسيًّا ، وَيكونُ على حَجْمِ التِّمْثالِ الأَصْليِّ وَقَسَماتِهِ .

moulding **قَوالِبُ لِصُنْعِ المُسْتَنْسَخاتِ الزُّخْرُفيّة**

moulure f. (arts)

وَتكونُ من قَوالِبَ سلبيَّةٍ من الجِصِّ أو الطِّينِ المَحْروقِ في أَشْكالٍ مُتَنَوِّعةٍ مُقَعَّرةٍ وَمُحْدَّبةٍ لصُنْعِ مُسْتَنْسَخاتٍ مُكَرَّرةٍ مُتَشابِهةٍ تُسْتَخْدَمُ في زَخْرفةِ الواجِهاتِ المِعْماريَّةِ وَالكَرانيشِ وَالأَرْكانِ وَأَطْراف النَّوافِذِ والأَبْواب .

The Mourning over The Lord's Body

La Lamentation sur le Christ Mort (arts)

التَّحيبُ فَوْقَ جَسَدِ المَسيحِ see: **Piéta**

Moussorgsky, Modest Petrovisch (mus.)

مُوسُورْسكي ، مُوديسْت بِتْروفِيتْش (١٨٣٥ – ١٨٨١)

مُؤلِّف موسيقى روسيٌّ بدأ حَياتَهُ ضابِطًا في الجَيْشِ ثُمَّ دَرَسَ الموسيقى على يَدِ بالاكيرِف Balakirev . وقـد أَفْصَحَ في موسيقاه عن تعاطُفِهِ مع جَماهيرِ الشَّعْبِ مما انْعَكَسَ على بَعْضِ أعماله لاسيَّما رائعَتِهِ الأوبراليَّة « بوريس غودونـوف » Boris Godunov الَّتي بلغت القمَّةَ ضِمْنَ بَرامِجِ الأوبرا العالميَّة .

وامتاز موسورسكي بِخُصوبة الخَيالِ وَبَثِّهِ القُوَّةَ الدِّراميَّةَ في الموسيقى بما يُحَرِّكُ المَشاعِرَ بأَقَلِّ اللَّمساتِ الَّتي يُضفيها على المَوْقِفِ الموسيقيِّ . ولقد كتب قصيدةً سيمفونيَّةً تُعَدُّ من بَيْنِ مُؤَلَّفاتِهِ من أَرْوَعِ ما يُسْتَمَعُ إليه اليَوْمَ في بَرامِجِ الحَفلاتِ السِّيمفونيَّةِ وَهي « لَيْلةٌ فَوْقَ جبلٍ عارٍ » Night on the bare mountain . وَعَكَفَ موسورسكي مُنْذُ شبابِهِ في عام ١٨٦٠ على كتابةِ المُسَوَّداتِ الأولى لهذهِ القصيدةِ ثُمَّ أعادَ صياغَتَها في عام

المساجِدِ الأثريَّة بقبةٍ نصفيَّة ذات منحنيات مدبَّبة تعلو هذا « الدُّخول » ، وبذلك تسمو بالنَّظَر إلى ماهو أعلى من القُبَّة النِّصْفيَّة متجاوِزًا قِمَّةَ البناء نحو قبّة السَّماء ، إذ لو كان مدخَل المَسْجِد يَنْتَهي بِعَتَبٍ أُفُقيٍّ لانتهى البَصَر الصَّاعِد عنده . وتميَّزت مساجد القاهرة الفاطميَّة بإقامة مَنْورٍ مُقَبَّب أو مسنَّم فَوْقَ مِحْور بائِكة المِحْراب .

والثَّابت أنَّ أوَّل تَصْميمٍ لبناء المساجد هو ما يُعْرَف « بالتَّصْميم العربيِّ » وكان فِناءً مستطيلًا مكشوفًا تحيط البوائِكُ arcade* بأضلاعه الأربعة ويتميَّز الضِّلْع الذي يَضُمُّ المِحْراب بِعَدَدٍ أكبر من البَوائك التي تمثِّل جَناحًا مُخصَّصًا للصَّلاة فيه (مسجد المتوكِّل بسامرّاء وجامِع ابن طولون بالقاهرة) .

وقد لَحِقَ تصميم المَسْجِدِ في إيران تطوُّرٌ جعل مسْقَطه صليبيَّ الشَّكْلِ مُؤَلَّفًا من إيوانات iwan* أربعةٍ مفتوحة يتوسَّطها الصَّحْـن court* (المسجد الجامع بأصفهان ١١٥٢ ، ومسجد شاه عبَّاس بأصفهان ، القرن ١٦) . على أن هذا التَّصميم المتعامِد ظهر أَيْضًا في مساجد القاهرة في مُنْتَصَف القرن ١٤ دونَ أن يكون بَيْنَهُ وبَيْنَ التَّصْميم الإيرانيِّ عَلاقةٌ واضِحة ، فقد نَبَعَ من عِمارة المَدارِس السُّنِّيَّة ذات المذاهب الأربعة (مسجد وضريح السُّلْطان قايتباي المكوَّنُ من صَحْن مسقوف تتوسَّطه شُخْشيخةٌ وتُطِلُّ عَلَيْه أربعـةُ إيوانات) .

motet **مُوتِيت**

motet m. (mus.)

ومعناها « كُلَيْمة » وهي تصْغيرٌ لـ « كلمة » ، وتَشيرُ إلى :

١ . نَوْعٌ من التَّرْتيل الكَنْسيِّ الجماعيِّ ، عباراتُهُ لاتينيَّةٌ ترجع إلى ابتهالاتٍ وَضَراعاتٍ وصلَواتٍ لَيْسَتْ مُدْرَجةً بَيْنَ الطُّقوس الدِّينيَّة المَعْهودةِ .

٢ . ما يُحاكيها من الأغاني التي تُوضَعُ لأَغْراضٍ جادَّةٍ ولو لَمْ تَكُن كنسيَّة .

٣ . تَرْنيمةٌ في العُصور الوُسْطى تؤدِّيها الأَصْواتُ البَشَريَّةُ دونَ مُصاحَبةٍ للموسيقى ، وهي مَجْموعةٌ من الكَلِماتِ المُلَحَّنة تتخلَّلُها كَلِماتٌ مُلَحَّنة غيرها تَداخَل معها بأُسْلوب الكونتربنط counterpoint* .

mowashah (mus.) **مُوَشَّح ، موشحة**

صيغةٌ من صيغِ التَّأليف العَربيِّ الغِنائيِّ المُرْتبطة بِشَكْلٍ مُتَحرِّرٍ في كِتابة الشِّعْر الأدبيِّ الخارج عن النَّمط العَموديِّ التَّقْليديِّ ، تتناثر فيه القَوافي في نَهْجٍ جَماليٍّ بعيدٍ عن العَموديَّة ، وَيتْبَعُ النَّغم نَفْسَ النَّهْجِ الشِّعْريِّ . ويتكون الموشَّح من مَطْلَعٍ وخانات [أي أقسام] ، وتنتشِر في صياغَتِهِ ألْفاظُ استحسان أو تَدْليل أو مُناجاة . والأَصْلُ في هذا التَّقْليد هو الألْفاظ اللَّاتينيَّة أو الإسبانيَّة أو البُرْتغاليَّة التي كانت تَرِدُ في خِتامِ المَوشَّح العربيِّ بالأنْدَلُس ، إذ كان العشَّاق يتبادلونَ عِباراتِ الهَوى والغزل بلُغةٍ غَيْرِ عربيَّة من باب الاستخفاء في الحبِّ ، فأصبح تقليدًا أن تكون ألْفاظ الترنُّم بغير العَربيَّة . وللموشَّح أرْبَعُ فَصائل : أوَّلها الموشَّح البَغْداديُّ وهو غَيْرُ شائعٍ بعد أن بَزَّهُ الموشَّح الأنْدَلُسيُّ وهو الفَصيلةُ الثَّانية ، والفصيلة الثَّالثة هي الموشَّح الحَلبيُّ ، والرَّابعة هي الموشَّح القاهريُّ . وَتَشيعُ ألْفاظُ التَّرنُّم التُّركيَّة مِثْل « أمان » و « يالا » و « يالالِّلي » في كُلٍّ من الموشَّحَيْن الحلبيِّ والقاهريِّ لوقوع المِنْطَقة العَربيَّة بأسْرِها لفترةٍ طَويلة تَحْتَ الحُكْم العُثْمانيِّ . وأشْهَر من لَحَّن الموشَّحاتِ في مِصْرَ محمَّد عثمان ، وله « ملا الكاسات » وكامل الخلعي وله « بالكأس تبرا » وسيد درويش وله « كلما رُمْتُ ارْتشافًا » وزكريَّا أحمد وله « يا بَعيدَ الدَّار مَوْصولًا بقلبي » و « بِنْتٌ يتَّموها أمُّها » . على أن الكثير من الموشَّحات المُتداوَلة مَجْهولةُ المُؤلِّف والمُلَحِّن . وتُغنَّى الموشَّحات عادةً قَبْلَ الأدْوارِ تَمْهيدًا لَها وَتكونُ مُتَّحدةً مَعها في المَقام الموسيقيِّ .

Mozarabic **(فَنّ) مُسْتَعْرِب**

mozarabe adj. (arts)

صِفةٌ تُطلَقُ على فَنِّ وَعِمارةِ الإسپانِ المُسْتَعْربينَ ، وَهُمْ أهالي إسپانيا المسيحيُّونَ خِلالَ الفَتْحِ الإسلاميِّ ، وقد تأثَّرَ أعْمَقَ التَّأثُّرِ بالطُّرُزِ الإسلاميَّة خِلالَ القَرْنِ العاشِرِ وَمُسْتَهلَّ الحادي عَشَرَ .

Mozart, Wolfgang Amadeus **مُوتْسارت**

(mus.) **(١٧٥٦-١٧٩١)**

مؤلِّف موسيقى نمساويٌّ عَبْقريٌّ خالِدٌ وُلِدَ في سالزبورغ ، سَيْطَرَ على عُشَّاقِ الموسيقى خِلالَ القرن ١٨ ، وَأعَدَّ أثْناءَ السَّنَواتِ الأخيرة من عُمْرِه ــ حَيْثُ استقرَّ في ڤيينا ــ موسيقى الحُجْرةِ لِلْعَزْفِ في صالوناتِ المُجْتَمعِ الأرستقراطيِّ ، وأوبرا قَصيرةً لِبَلاطِ قَصْرِ شونبرون وَعَدَدًا من الأوبرات الفُكاهيَّة الألْمانيَّة Singspiele للمسارح الموسيقيَّة الشَّعْبيَّة . وبلغ أُسْلوبُه ذِرْوةَ التَّعبيرِ الموسيقيِّ على المُسْتوى العالميِّ في مُؤلَّفاتِه لدور الأوبرا العامَّة وَلقاعاتِ الموسيقى الَّتي كان يَؤُمُّها النُّبلاء والعامَّة مَعًا . وقد تَميَّزت أوبراتهُ بقُوَّةٍ دِراميَّةٍ هائلةٍ ، فكانت مواقفها التَّراجيديَّةُ والفُكاهيَّةُ تَخْلَعُ عليها لَمْسةً إنسانيَّةً مُؤثِّرةً ، كما تألَّقت هذه القوَّةُ الدِّراميَّةُ في موسيقاه السِّيمفونيَّةِ المُطْلقةِ حَتَّى بَقِيَتْ سيمفونيَّاتُهُ الواحدةُ والأربعون بجانب كونشيرتاته لِمُختلفِ الآلاتِ تأْسِرُ العازفينَ والمُسْتَمعين في جَميعِ أنْحاءِ العالمِ حَتَّى اليوم . وقد أدْرَكَ أبوهُ عازفُ الفيولينه عَبْقَريَّتَهُ المُبَكِّرةَ فَصَحِبَهُ وَجابَ به أهمَّ المَراكزِ الموسيقيَّةِ في أوربَّا ، فأفادَ موتسارت من ذلك كُلِّه وتمثَّل قياداتِ الفِكْرِ الموسيقيِّ المُعاصِرة فاطَّرح أُسلوبَ الفخامةِ وَاسْتِعْراض المُبتَكراتِ الإيقاعيَّةِ وَالضَّخامةِ الصَّوْتيَّةِ في الموسيقى التي تُمَيِّزُ أُسْلوبَ الباروك وانطلق مُعَبِّرًا بِنَبراتِ أُسْلوبِ القَرْن ١٨ الأنيق المُنَمَّق . والْتقى في باريس بأساطين فَنِّ الرُّوكوكو وَخاصَّةً في نِطاقِ موسيقى الآلات ذاتِ لَوْحةِ المفاتيح أمثالِ رامو Rameau * ، وتَعَلَّم من كوپران العظيم (انظر Couperin, François *) أناقةَ الكتابةِ الموسيقيَّة وَعُذوبةَ الأُسْلوبِ الذي يُدَغْدِغُ الأذُنَ ، وتَعلَّم من أوبرات غلوك Gluck * النَّظْرةَ الدِّراميَّةَ العَميقةَ الشَّاملةَ وَحَبْكَ النَّسيجِ الدِّراميِّ في الأوبرا وَاسْتِبْعادَ العناصرِ غَيْرِ الضَّروريَّةِ بالنِّسبةِ للحدث الدِّراميِّ ، وتعلَّم في إيطاليا إبرازَ جَمالِ الصَّوْتِ الغنائيِّ الآدميِّ وَكافَّة عَناصرِ الجاذبيَّة والشَّاعريَّةِ المأثورةِ عن الجِنْسِ اللاتينيِّ ، ثُمَّ استمع إلى أعْظَمِ فِرَقِ الأورْكستر بأوربَّا وأسَرَتْهُ مَقْدِرةُ العازفينَ على مختلف الآلات ، وهو الأمر الَّذي أفاده كثيرًا في تَوْزيعاتِهِ الأوركستراليَّة . وأخذ عن هايدن Haydn* القُدْرةَ على التَّعبيرِ المَكينِ في نَموذجِ السِّيمفونيَّة ، واكْتَشفَ عناصرَ الأوبرا الجادَّة لمدرسة نابُلي وعناصر الأوبرا الهزليَّة مثل أوبرا « السيِّدة ــ الخادِمة » La Serva-padrona لبرغوليزي Pergolesi * ، كما عَرَف الأوبرا الفكاهيَّة الألمانيَّة . وهكذا انصهرت في بُوتَقة عَبْقريَّتِه الفذَّةِ جَميعُ المَذاهبِ العِلْميَّة والأدبيَّة والموسيقيَّة الَّتي ظَهرت في عَصْرِه ثُمَّ مالَبِثَتْ أن انبثَقَتْ من خِلالِ فِكْرِه الخَلَّاقِ في مبتكراتِه الموسيقيَّة ، وخاصَّةً في الأوبرا الَّتي وجد فيها النَّموذجَ الجَديرَ بضَمِّ جَميعِ الأفْكارِ وَالعَناصرِ وَالأساليبِ في إطارٍ شامخٍ يَجْعلُها تبدو وَكأنَّها تُرى من خِلالِ مِنْظارٍ مُجَسِّم . وكانت مَجالاته الوِجْدانيَّةُ في الأوبرا رَحْبةً مُتَّسِعةً ، فهو ينتقل في يُسْرٍ من الموقف البَهيج إلى المَأساويّ ، ومن الموقف الهادئ إلى المُضْطَرِب ، ومن الجادِّ إلى الهازل ، ومن السَّاكن إلى الثَّائر ، ومن الفاضل إلى الشِّرّير في نِطاقٍ زَمنيٍّ قصيرٍ ، ومع ذلك تَجْري انْتقالاته تَبَعًا لِحِسابٍ دَقيقٍ وَداخِلَ حُدودٍ مَرْسومةٍ تَكْشِفُ عن سَيْطَرَتِه التَّامَّةِ على جَميعِ المَواقفِ والتَّعْبيراتِ .

وَتَعُدُّ أوبرا « زواج فيغارو » الَّتي اقْتَبسها من مَسْرَحِيَّةِ بومارشيه Beaumarchais الشَّهيرة حَقْلًا إنسانيًّا فَسيحًا تتلاقى فيه الشَّخْصيَّاتُ الحَيَّةُ وَكأنَّهم شُركاءُ مُتَساوونَ في الرَّقْصِ على مَسْرَحِ الحَياةِ ، سَواءٌ أكانوا سادةً أم خَدَمًا أو أوْغادًا أم نُبَلاءَ فهو يسوقُ المواقفَ العاطفيَّةَ على صورةٍ مَوْضوعيَّةٍ وبنَظْرةٍ سَيْكُولوجيَّةٍ عَميقةٍ ، وَبِفَهْمٍ واعٍ ينطوي على الكَثيرِ من المُداعَباتِ الرَّقيقةِ . وكتب موتسارت أوبراه « دون جيوڤاني » Don Giovanni لجُمهورِ براغ حين دُعِيَ إليها وهي يَوْمئذٍ إحْدى المراكزِ العُظْمَى للموسيقى ، وقد أجمعت الأجْيالُ المتعاقبةُ على أنَّ أوبرا دون جيوڤاني هي النَّمطُ النَّموذجيُّ للأوبرا الرُّومانتيكيَّة . ومن بين أوبراته الشَّهيرة « الاختطافُ من السَّراي » The Seraglio و « المِصفارُ السِّحْريُّ » Magic flute و « إيدومينيوس ملك كريت » Idomeneus .

وَلم يَقْتَصِرْ نَشاطُ موتسارت على مَجالِ التَّأليفِ الأوبراليِّ فَحَسْبُ ، بل كان أغْزَرَ إنْتاجًا في الكتابة لموسيقى الآلات ، فَفَضْلًا عن سيمفونيَّاتِه كَتَبَ عَدَدًا كبيرًا من المؤلَّفات للآلاتِ المُفْردةِ وَلِمَجْموعاتِ الآلاتِ المُخْتَلفةِ ، وكذا عَدَدًا من الكونشيرتات

العامِّ والتَّصْميم ، والبعضُ يرسُم الشُّخوصَ والدَّقائقَ والتَّفاصيلَ ، والبَعْضُ الآخرُ يُضيف الأَلْوانَ المُناسبةَ . ولم يَكُنِ المُصوِّر بصفةٍ عامَّةٍ يوقِّعُ على صُورتِهِ ، غير أن كاتبَ البلاطِ كان يُدوِّن أسماءَ المشاركين في أدنى اللَّوحة في أَغْلَبِ الأَحْوالِ . وهكذا كان هؤلاء المُلوكُ المُسلمونَ رُعاةً لمدرسةٍ فَنِّيَّةٍ جَديدةٍ في التَّصْوير اشترك فيها الفَنَّانونَ الهنودُ مع الفَنَّانينَ الوافِدينَ من فارسَ وأواسطِ آسيا في تَسْجيلِ مَآثِرِ مُلوكِهِم ومغامراتِهِم العسْكريَّةِ وحَفلاتِهِم وهِواياتِهِم ، وإن غلبت الصِّفةُ المَلْحميَّةُ على مُصوَّراتهم وبخاصَّةٍ في المراحلِ المُبَكِّرة . وبهذا يكون التَّصويرُ المغوليُّ الهِنْديُّ قد أَخذَ في بدايتِهِ عن إيرانَ ، ولو أنه انتهى قبلَ أفولِ القرن السَّادسَ عشرَ إلى تبنِّي طرازٍ مستقًى إلى حدٍّ ما من التَّصويرِ الهنديِّ الشَّعبيِّ والتَّصْويرِ الأوربِّيِّ ، وخاصةً بعد زياراتٍ قام بها بَعْضُ الفنانين اليسوعيِّين بين عامي ١٥٨٠ و ١٦٠٥ فأحسن الإمبراطور أكبر وفادتَهم ، وبدأ لأوَّلِ مرَّة ظُهورُ بَعْضِ عَناصر التَّصْوير الأوربيَّة مِثْل « المنظور » perspective * وتِقْنة « الإشراق والإظلام » chiaroscuro * ومن ثَمَّ كان هذا التَّحوُّلُ الذي امتزجت فيه الخُطوطُ والألْوان الفارسيَّةُ بالواقعيَّة الأوربيَّة والأساليبِ الهنديَّة المحلِّيَّة ، وغدا التصويرُ المغوليُّ في صَدْرِ القَرْنِ السَّابعَ عَشَرَ فَرْعًا مُستقِلًّا قائمًا بذاتِهِ من فُروعِ التَّصْويرِ الإسلاميِّ .

وخلف الإمبراطورَ أكبر ابنُه جهانغير Jahangir (١٦٠٥–١٦٢٧) وكان هو الآخرُ راعيًا للفنون ، غيرَ أنَّه لم يكن خَلَّاقًا كأبيه ولم يُعنَ بتصاوير المَخْطوطات عنايتَهُ بتصاويرِ البورتريهات الشَّخصيَّة والأحداثِ التي وقعت إبَّان حُكْمِهِ ، وكذا الدِّراسات الواقعيَّة للنَّباتِ والحَيَوانِ . ولقد كانت الحَياةُ اليَوميَّةُ بمشاغلِها ممَّا يَجْتذِبُ جهانغير ، كما كان يَقْضي جُلَّ وقتِهِ مشغولًا بأمورِ البَلاط ، وهذا وذاك مما شُغِلَ المُصوِّرون المغولُ بتصويره ، كما كانت لهم أُسْوَةٌ في التَّصوير الأوربِّيِّ . وقد اتَّسم عَهْدُه بتغْييرٍ مَلْحوظٍ في الدَّرجات اللَّونيَّة لِلَوْحاتِ المُنَمْنَمات المُصَوَّرةِ المغوليَّة فَضْلًا عن التَّوسُّع في استخدام تِقنة الإشراقِ والإظلام . وقد لعبت

على رَأْسِهِم الأُسْتاذان ميرسيد على وخواجه عبد الصَّمد اللَّذانِ عُهِد إليهما بالإشْرافِ على تَصْويرِ مَخطوطةِ « حمزة نامــه » (١٥٦٠–١٥٧٤) وهي المَلْحمةُ التي تُشيدُ بمآثر حمزة عمِّ الرَّسول ويُعدُّها البَعْضُ الرَّمزَ الفَنِّيَّ المُعَبِّر عن الفَتْحِ الإسلاميِّ للهند . وقد عكَف على إعدادِها ، فيما يُقال ، مِئةُ مُصوِّرٍ بَيْنَ هُنودٍ وَفُرْس ، فكانت عَمَلًا فَذًّا في تاريخِ الفنِّ المُصَوَّر يضمُّ ٢٤٠٠ صُورةٍ مُسجَّلة على نَسْجٍ قُطْنيٍّ من الحَجمِ الكَبيرِ غَيْرِ المَألوف (٢٧,٥ بوصة × ٢٣,٥ بوصة) ، ولا يزالُ عَدَدٌ منها مَحْفوظًا بَيْنَ المَجْموعاتِ العامَّة والخاصَّة في أوربَّـا وأمْريكا . وقد انتهى العَمَلُ في هذه المَخْطوطة في عَهْدِ الإمبراطور « أكبر » (واسمه الأَصْليُّ جلالُ الدين بن هُمايون ١٥٥٦ــ١٦٠٥) ، وكان عاشِقًا للفُنون وراعيًا لها . وقد حاول دَمْجَ الشَّعْبِ الهِنْديِّ مع أشياعِهِ المغول المُسْلِمينَ وذلك بتحالُفِهِ مع الرَّاجيوت Rajput * في وَحْدة سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ ، وهو ما أسْفَر عن تألُّقِ التَّصْويرِ المغوليِّ بقَسَماته المتميِّزة حَيْثُ تدرَّب في المَدْرسةِ التي أنْشأها بعاصمة مُلْكِهِ قُرابةُ مِئةٍ من المُصَوِّرينَ الهنود والمُسْلمينَ على أيدي الأَساتذةِ الفُرْسِ . وكان نِتاجُ هذا فَنًّا هِنْديًّا جديدًا ، تكوينُه الفَنِّيُّ العامُّ فارسيٌّ وأشكالُه وعِمارَتُهُ فارسيَّةٌ في بَعْضِ أجزائها وراجپوتيَّةٌ في أجزائها الأُخرى ، بينما كان يتجلَّى تأثيرُ الفَنِّ الأوربِّيِّ بين الفَينةِ والفَينةِ في اتِّباع قَواعِد المَنْظورِ ورسْمِ المَناظِرِ الطَّبيعيَّة في الخَلْفيَّات . وقد عمل « أكبر » في سبيلِ تحقيقِهِ لِهَدَفِه الأساسيِّ ــ وهو خَلْقُ قوميَّةٍ عامَّةٍ ــ على إدخال مَوْضوعاتٍ من التَّقاليد والأَساطيرِ الهندوكيَّة ، فثمَّةَ العَديدُ من اللَّوحات المصوَّرة المُعَبِّرة عن نُصوصٍ سنسكريتيَّةٍ إلى جانبِ صُوَرِ « حَمزة نامه » و « بابورنامه » التي تُسَجِّلُ حَياةَ مُؤسِّس الدَّولة المغوليَّة في الهِنْد . فلقَدْ كان « أكبر » ذا حِسٍّ « انتقائيٍّ » يدفعُه إلى التَّرحيبِ بكُلِّ ما ينالُ إعجابَه بِغَضِّ النَّظر عن مَصْدرِه ، فمِقْياسُه الأساسيُّ والأوْحدُ هو تَواكُبُ عَناصرِه مع نَظْرَتِهِ الجَماليَّة . وكان عملُ الفنَّان المُشْتَغِلِ بالفنِّ المغوليِّ هو حَصيلةَ جَهْدٍ جَماعيٍّ لفريقٍ مُتعاوِنٍ ، وكان ثمَّةَ مَجالٌ واسعٌ للتخصُّص ضِمْنَ كُلِّ فَريق ، فالبَعْضُ يُعِدُّ التَّكوينَ الفَنِّيَّ

للبيانو وللفيولينه وللفيولا والفيولينه وللفلوت وللكلارينيت وللفلوت والهارپ .

اللَّبِنُ ، الطُّوبُ النِّيءُ **mud brick; sun-dried clay** *brique f. crue* (arch.)

قَوالبُ الطِّين الذي جَفَّفَتْه الشَّمْسُ .

مُدَجَّن **Mudejar** *mudéjar adj.*

صِفةٌ تُطْلَقُ على طِرازٍ أَنْدَلُسيٍّ في العِمارة والفُنونِ الزُّخْرفيَّة في أواخرِ العُصورِ الوُسْطى ، من القَرن الثَّاني عَشَرَ حتى السَّادس عَشَرَ ، يجمع بين عناصر قوطية وإسلامية ، وهو فنُّ العَرَبِ الذينَ دجّنوا في الأَنْدَلُس بَعْدَ سَيْطرةِ الإسبان عليها .

مُودْرَا **mudra** (blt.)

هي لغةُ التَّعْبير بالإشارة والحَرَكـة والإيماءات بالأيدي في الرَّقْص الهِنْديِّ . (انظر Indian dancing)

الأُسْرةُ المغوليَّةُ الهِنديَّةُ **Mughul (Mughal) dynasty** *dynastie f. mogole (mughole)* (Pers.: **Mongol**) (cul.)

سُلالةٌ من الأباطرةِ المُسْلِمينَ حَكموا الهِنْدَ من ١٥٢٦ إلى ١٨٥٨ م ، أَسَّسها بابُر Babur (ومعناه الأسدُ بالتُّركيَّة) بعد أن تمَّ له غزوُ الهِنْدِ من ناحيةِ أفغانستان مُنْشِئًا الإمبراطوريَّةَ الهنديَّةَ المغوليَّةَ على أطْلالِ سَلْطنةِ دهلي . وبابُر هو سَليلُ الغازي التَّتريِّ تيمورلنك Tamerlane * من جِهةِ أبيه والغازي المغوليّ جنكيز خان من جهةِ أمِّه .

Mughul school of painting *l'école mogole de peinture* (arts) **مَدْرسةُ التَّصْويرِ المغوليِّ الهِنْديِّ (القرن ١٦–١٩)**

عِنْدَما غزا بابُر Babur (ومَعْناهُ بالتُّركيَّة الأسد) سَليلُ تيمورلنك Tamerlane * الهِنْدَ في عام ١٥٢٥ مؤسِّسًا إمبراطوريَّةَ المغولِ بالهِنْدِ Mughul dynasty * بعد أن تَمَّ له فَتْحُ الأَنْحاءِ الشَّماليَّة منها ، حَملَ معه حَضارة الإسلامِ . وكان خلفَه هُمايون Humayun ابنُ بابُر (١٥٣٠–١٥٤٢) قد قضى بَعْضَ الوَقْتِ في المَنْفى بإيران بعد أن فَقَدَ عَرْشَهُ بالهند ، فزار تبريز وأُعجب بتقاليدِ التَّصْوير في بلاط الشاه طهماسپ Tahmasp . وعند عودتِهِ أحضر معه عَددًا من المُصوِّرين الفُرْسِ

عُجالاتٌ تخطيطيةٌ تنْطَوي على تِقنِةِ « الإشراق والإظلام » chiaroscuro * التي خلت منها الأصول المستنسخة ، غير أن روح الفن المغوليّ قد أُشربتها روح رمبرانت ، وبذا أصبح من اليسير التعرُّف على الشخصيات الموجودة في الأصول المغولية في عُجالات رمبرانت .

وثمة عددٌ من الفنانين الإنجليز إلى جانب رمبرانت وَلِعوا همُ الآخرون بهذا الفن ، وعلى رأسهم المصوِّر والناقد الفنيُّ الفذ سير جوشوا رينولدز Reynolds * .

مُحمَّدي المُصَوِّر Muhammadi the painter

Mohammadi le peintre (arts)

فنانٌ فارسيٌّ تألَّق فَجْأَةً داخل البلاط الصَّفَويّ خِلالَ فَتْرة الاضمحلال الفَنِّيّ في عهد الشّاه عبَّاس الأول (١٥٨٧–١٦٢٩) فنَفَث الرُّوح في فَنِّ التَّصْوير بالعَوْدة إلى الطَّبيعة دون انسلاخٍ جذْريٍّ عن التَّقاليد وقَدَّم أُسْلوبًا يرِفُّ بالجاذبيَّة والنَّضارة . ومع اشتماله على العناصر التي سادت في أعْمال الجيل السَّابق عليه من الفَنَّانينَ إلا أنها لم تعد خَلْفيَّةً تتوارى وراءَ الحَدَثِ الرئيسيِّ أو جانبٍ فرعيٍّ من قصَّةٍ تحكيها الصُّورة ، وإنما اجتماعٌ لشَمْلها جميعًا يُشكِّلُ منظرًا خلويًّا بَحْتًا .

وتتميَّز خُطوط الرَّسم عند مُحمَّدي بحدَّةٍ وَوُضوحٍ تَفوق سائر الفَنَّانين المُعاصِرين له ،

غير أنه كان يَجْنَحُ إلى الخَيال المُنْبَثِق عن مِزاجه الطَّروب والذي لم يكن شائعًا قبل ذلك في الفَنِّ الفارسيِّ ، من ذلك تَصْويرُهُ للدَّراويش ، وهم يَرْقُصون بأُسْلوبٍ شَديدِ المَرح .

ونلمس بوُضوحٍ تأثيرًا صينيًّا في مُنجزات هذا الفنَّان الذي يدلُّ اسمُه على أنه اعتنق الإسلامَ خِلالَ حَياتِه التي لانكادُ نَعْرفُ عنها شَيْئًا يذكر ، فنلمح وَشائجَ بَيْنَ رُسومِه والفَنِّ الصِّينيّ ، ولعلَّه هو نفسه كان صينيًّا اعتنق الإسلام أو مُسْتَوْطنًا من إحْدَى مَناطِق شرق آسيا . على أن الصُّور التي قدَّمها محمَّدي تَكشِفُ عن رُوحٍ فكهةٍ ساخرةٍ ، فقد شَغِفَ بتصوير الشُّخوص الهَزْليَّة وهُمْ يَرْقصُون ويعزفون ويَثِبون وقد غَلب عليهم طابع المَرَحِ . ولم يحاولْ أحدٌ غيرَه من المُصَوِّرينَ الفُرْس أن يعبِّر عن الانفعالات الإنسانيَّة في

الأساليبِ الاصطلاحيَّة ، كما شاعت الزَّخارفُ المُفْرِطةُ الثَّراء مع الغُلوِّ في التَّذْهيب وتَصْويرُ الثِّيابِ الحَديثةِ الطِّرازِ . وحينَ غدت الحياةُ الأرسْتُقْراطيَّةُ فيها إسرافٌ في التَّرف والمَلذّات والشَّهواتِ كان لهذا أثرُه في التَّصوير ، فإذا نَحْنُ نرى أن الصُّورَ المَليئةَ بمَوْضوعاتِ الحَريم وحَفلاتِ الرَّقص والموسيقى وَمجالِسِ الشَّراب وحَياةِ العُشّاق هي الطَّابَعُ الغالِبُ على التَّصْوير . كذلك تغيَّرت مَوْضوعاتُ التَّصوير بالتَّدْريج وكشفت عن عاطفية وَرُومانسيَّةٍ بالغَتَيْنِ تجلَّتا في الإعلاءِ من شَأْنِ الحَياةِ في الرِّيف . وكان ثمَّةَ بَعْثٌ قَصيرٌ بَيْنَ عامي ١٧١٣ و ١٧٤٨ يذكِّرُ بأَمْجاد الماضي التَّليد وإن ظلَّ الإنتاجُ الفَنِّيُّ في عُمومِه واهِنًا عَقيمًا ، وهو مع ذلك سَليمٌ تِقْنيًّا . وكان لانتقالِ العَدَدِ الأكْبرِ من مُصَوِّري المَدْرسة المغوليَّة إلى رِحابِ بَلاطاتِ الأُمراء الرَّاجيوت الفَضْلُ في انبثاق « المَدْرَسةِ المغوليَّة الرَّاجيوتيَّة » التي أَعْقَبت مَدْرَسةَ راجيوت الهنديَّة الباكرة ، وسَيْطَرت خِلالَ النِّصْف الأوَّلِ من القَرْن الثَّامِنَ عَشَرَ على المَجالِ الفَنِّيِّ . وهي وإن احتفظت بالتِّقْنيَّة المغوليَّة إلَّا أنها استخدمت المَوْضوعاتِ الرَّاجيوتيَّةَ . ومع اضمحلال السُّلْطةِ الإمبراطوريَّة نشأت مَدارسُ مغوليَّةٌ إقليميَّةٌ هنا وهناك ولكنها لم تقدِّمْ قطُّ أعْمالًا ذاتَ شَأْنٍ .

وفي نِهايةِ القَرْنِ الثَّامِنَ عَشَرَ فقدت تقاليدُ المَدْرسةِ المغوليَّة حَيَويَّتَها بَعْدَ أن أخذ التَّدهورُ بتلابيبها طَوالَ القَرْنَيْنِ الثَّامِنَ عَشَرَ والتَّاسِعَ عَشَرَ ، فَضْلًا عمَّا أَلْحَقَتْهُ عَناصرُ التَّصوير الأوربيَّةُ المقحمةُ من تَخْريبٍ ، فانتهت إلى غَيْرِ رَجْعةٍ بالرَّغم من كُلِّ مُحاولاتِ التَّجْديد .

ولقد تعرَّف الغرب على هذا الفن الإسلاميِّ المغولي الهنديّ سريعًا ووضعه في منزلته اللائقة به ، وكان أول المعجبين به رمبرانت Rembrandt * أحد عباقرة المصورين الهولنديين في القرن السابعَ عشَرَ .

ويقال إنه كانت في حوزته مجموعةٌ أصلية من تلك المنمنات المغوليَّة استنسخها وزاد فضمَّن بعضَ عناصرها لوحاتِه . وهذا مثلُ ما فعل مصوِّرو الإمبراطور جهانغير حينما ضمَّنوا هوامشَ ألبوماتِ الإمبراطور زخارفَ مُقتبسةً من صور الفنان الألمانيّ ألبرخت دورر Dürer * . ومُستنسخات رمبرانت هي

«نورجهان » زَوْجةُ جهانغير دَوْرًا في تَطوُّر التَّصْوير بإشاعَتِها إحساسًا جديدًا بالرِّقَّة تجلَّى في الثِّياب البيضاء الرَّهيفة الشَّفَّافة للرِّجال والنِّساء على السَّواء ، وفي الرُّخام الأبيض المُكَفَّت في تَصْوير العمائرِ ، وفي فَيْضِ الألْوان المخفَّفة حتى باتت حِقْبة حُكْمِ جهانغير تُعدُّ العَصْرَ الذَّهبيَّ للتَّصْوير المغوليِّ .

وفي مَطْلَعِ القرن السابعَ عشَرَ وفي عهد الإمبراطور شاه جهان Shah Jahan (١٦٢٨–١٦٥٨) بلغ البورتريه المغوليُّ أوجَ قمَّته ، وكذلك تَصْويرُ مَوْضوعاتِ النَّبات والحَيَوانِ وخاصةً في مَخْطوطاتٍ كليلة ودِمْنة . وكان لهذا وذاك أثرُهُ على فَنِّ التَّصْوير الهندوكيِّ الذي تجلَّى هو الآخرُ في المُنَمنَمات التي ترقِّن مَخْطوطات مَلْحَمتي الرَّامايانه Ramayana* والمهابهاراته Mahâbhârata *

ولم يكن ثمَّةَ تغييرٌ أساسيٌّ إبانَ حكم « شاه جهان » ولكنَّ ثمَّةَ فَيْضًا يوحي رَغْمَ تألُّقهِ بالاتجاهِ صَوْبَ الاضمِحْلالِ ، فقد أخذ التَّأكيدُ على الأُبَّهة يَطغى ، كما زادت النَّزْعةُ التَّكلُّفيَّة في رَسْمِ التَّفاصيلِ لِدَرجةٍ تدعو أحْيانًا إلى المَلَل . ولعلَّ هذه الفَتْرة تمثِّلُ أكْثرَ المَراحِلِ صَقْلًا وَرقَّةً وإن افتقدت إلى حَدٍّ ما حَيَويَّةَ المرحلة الأولى وأُصالَتَها .

وكان أكبرُ أبناء « شاه جهان » أيْضًا من عُشَّاق الفَنِّ وَرُعاتِه غيرَ أنَّ أخاهُ أورانْغزيب Urangzeb (١٦٥٨–١٧٠٧) أزاحه عن العرش وسرَّح المُصَوِّرينَ من المَراسِمِ المَلكية ، وأبطل رعايةَ البلاط للفُنون ، الأمْرُ الذي أسْفرَ عن تَدَهْورِ التَّصْوير المغوليِّ بشَكْلٍ لا تُخْطِئهُ العَيْنُ . وعلى الرَّغم من أن القُوَّة الدافِعةَ للرِّعاية التي أولاها « شاه جهان » للفُنون ظَلَّت مستمرَّةً في السِّنين الأولى لِحُكْمِ « أورانغزيب » إلا أن البلاطَ مالَبِثَ أن فَقَدَ الاهتمامَ بالفُنون . وبانحسارِ رِعايةِ الإمبراطورِ للفُنون ، بدأ المُصَوِّرونَ المُسَرَّحون يَعْتمِدون على عَوْنِ راجاوات الهِنْدِ في الإماراتِ المُخْتَلِفة هنا وهناك . على أنه قد نَشأ خِلالَ حُكْمِ « أورانغزيب » أُسْلوبٌ طغَتْ عليه مَشاهدُ المَعارك الحربيَّة والصُّورُ الشَّخْصية الرَّسميَّة .

وَبَعْدَ « أورانغزيب » غدا التَّصويرُ المغوليُّ شَيْئًا فشَيْئًا مُتشابهًا تُعوزهُ الأصالةُ وَغارقًا في

معهم بنماذج المناظر الطبيعيَّة لأسرة صون والمرسومة بطريقة تغشية المساحات الكبيرة بالمداد الصيني المخفَّف ink washes ، وبدأ الفنانون اليابانيون يحذون نفس النهج الذي اتبعه أساتذة الفن في أسرة صون ، ونشأت مدرسة للتصوير بالمداد أطلقت على نفسها اسم سويبوكو Suiboku [المداد المائي] حاول أتباعها في تصويرهم للمناظر الطبيعيَّة أو لمجموعات الزهور أن ينقلوا للمشاهد الحقائق الروحانيَّة .

وكان تأمُّل هذه الأعمال الفنيَّة أثناء تناول الشاي هو الأصل في ظهور شعيرة حفل تناول الشاي الطقوسي tea ceremony * المنطوي على طقوس جمالية كان لها أثر خالد على الذوق الياباني ، كما نرجع عادة تعليق اللفائف المصورة في الكوَّة الجداريَّة « نوكونوما » tokonoma* إلى هذا التاريخ . واشتهر بين ممارسي التصوير بالمداد الراهب شوبون Shūbun (مطلع القرن ١٥) وتلميذه سيسشو Sesshū (١٤٢٠-١٥٠٦) ، على حين جمع الفنان كانو موتونوبو Kanō Motonobu (١٤٧٦-١٥٥٩) بين أسلوب التصوير بالمداد وبين الألوان المتألقة ، فهو مؤسس مدرسة كانو التي عرفت بثراء التناول وبساطة الفكرة وامتد تأثيرها أمدًا طويلًا ، ومن ثمَّ كانت مؤهلة لإضفاء لمسات الذوق والتنميق داخل البيت الياباني .

Musée imaginaire (Museum without walls)
متحف خيالي ، متحف في الخيال ، (arts) **متحف متخيَّل ، متحف في المطلق ، متحف بلا جدران**

دراسات عن سيكولوجية الفن للكاتب الأديب ومؤرخ الفن أندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) André Malraux حاول فيها أن يستخلص أسرار روائع الأعمال الفنيَّة في العالم كله موازنًا بين أساليبها الفنيَّة . وينتهي من هذه الدراسة إلى « المتحف الخيالي » بما يضم من مستنسخات وصور فوتوغرافيَّة تتيح لنا أن نعارض بين نقش بارز ورصيعة محفورة ، وأن نتبين الطراز الذي يجمع بينهما . ولم يقتصر على ضرب أمثلة من حضارة بعينها بل أفاض وضرب أمثلة من حضارات مختلفة ؛ وكذا فعل مع الفنون ، فنراه يعرض مع اللوحة

mural painting in Islam *peinture f. murale dans l'Islam* (arts)
التصوير الجداري في الإسلام

ورثت الإمبراطوريَّة الإسلاميَّة مناطق فسيحة سادت فيها منذ آلاف السنين تقاليد الحضارات الفارسيَّة واليونانيَّة وعقائدها . وهي وإن طبعتها بطابعها إلَّا أنها لم تقو على انتزاعها من موروثها كله فبقيت إلى جانب ذلك الطابع الجديد آثار من ذلك الماضي العنيد . وكان التصوير الجداري من ضمن مابقي وذلك بجهود الفنانين الذين فصلوا بين ماهو دنيوي وماهو ديني . ولقد عاونت عوامل اجتماعيَّة أخرى في الشرق الإسلامي على نمو فن التصوير الجداري ، منها الفصل داخل الدور الخاصَّة بين الجناح المفتوح الذي يستقبل فيه الضيوف وبين جناح « الحريم » الذي لم يكن يسمح لغريب أن يدخله فنقع عينه على مافيه ، الأمر الذي شجع على تجميل أجنحة الحريم بصور الأشخاص يبدعون فيها كما يشاءون للترفيه عن نساء تلك العصور اللاتي كن شبه حبيسات لايبرحن منع الخباء ، فبينما كان التصوير ممنوعًا في ناحية إذا بنا نراه مباحًا في ناحية أخرى . ومع تحريم تصوير الشخوص صراحة بقيت الحمامات الخاصة تزدان بصور الأشخاص متأثرة في ذلك بما ورثته من تقاليد كانت سائدة قرونًا قبل الإسلام . غير أن معظم آثار التصوير الجداري الإسلاميَّة قد اختفت للأسف خلال غزوات التتار لعالم الإسلام وتدميرهم لبغداد حاضرة الغرب وروضة الفن الإسلامي ، ولم يبق منها ما يدلنا عليها غير بعض شواهد تنطق بما كان عليه التصوير في حياة عهود الإسلام الأولى ، ثم قلَّة من كتب تحدثنا عنه .

Muromachi period **حقبة موروماتشي**
période muromachi (**١٣٥٠-١٥٧٠**) (cul.)

بعد قضاء شوغوونات shoguns * أشيكاغا Ashikaga على قادة حقبة كاماكورا Kamakura * أصبحت كيوتو مرَّة أخرى العاصمة حيث ازداد نفوذ طائفة زن البوذيَّة التي كانت ذات تأثير واضح على فناني أسرة صون Sung dynasty * الصينيَّة وفلاسفتها ، فأتوا

تصاويره إلَّا فيما ندر .

mummification **التحنيط**
embaumement m.; momification f. (cul.)

لجأ المصريون القدماء إلى تحنيط جثث موتاهم حرصًا على استكمال متطلبات عقيدة البعث حتى إذا ما عادت الروح الـ « كا » ka * إلى المقبرة تعرفت على الجثة بسهولة نظرًا لجودة حفظها . فكان بطن المتوفى يفتح لاستئصال كافة المحتويات الرخوة التي قد تسبب تعفن الجثة كالأمعاء والأحشاء والقلب والرئة والكلى وغيرها لتوضع في أوان خاصة تسمى أواني الأحشاء canopic jars* .

وقد اعتمد المصريون في عمليات التحنيط على تخليص الجثث من الرطوبة تمامًا واستعانوا على ذلك بوضع الجثة بعد تفريغها وسط كومة من ملح النطرون ثم يحشون الجثة بنشارة الخشب وبعض الأقمشة المشبعة بمحلول الراتينج resin للحيلولة دون تسرب الرطوبة إليها فضلًا عن بضع بصلات . وبعد أن تدهن الجثة بمحلول الراتينج عدة مرات تلف باللفائف الكتانيَّة المحكمة . وهم كانوا فيما يأخذون فيه من تحنيط الجثة يتلون أدعية خاصة ويؤدون صلوات بعينها ليبعثوا في الجسد ومبضًا روحًا .

Mummius (cul.) **موميوس**

هو القائد الروماني لوسيوس موميوس الذي قضى على الآخيين الإغريق عام ١٤٧ ق.م ودمر كورنثه وطيبه وخالكيس عن أمر مجلس الشيوخ [السناتو] ، وجعل من اليونان مقاطعة رومانية . وقد انهب كنوز كورنثه الفنية فنقلها إلى روما ، ولكنه لم يخص نفسه من تلك الغنائم بقسط ما وعاد إلى بلاده خاوي الوفاض كما خرج منها . ولم يكن موميوس يعرف قيمة ما انتهبه من كنوز فنية لأعظم الفنانين الإغريق ، بدل على ذلك ما نقل عنه من قوله لجنوده وهم يحملون تلك التحف الخالدة : « حذار من أن يتحطم شيء من هذه الغنائم وإلا كلفتكم بعمل مثيل لها » ، وكأنه بقوله هذا كان يظن أن عمل مثلها من الممكن ، وهو ما يكشف عن جهل هذا القنصل بطبيعة العمل الفني ، ومن هنا حمل اسمه جزئي هذا القول .

ومن هنا كان إجماعُ الأسيويين على عدم الجمع بين أعمالٍ فنّيّة في مكانٍ بعيْنِه .

ومنذُ ما يُنيِّفُ على قرنٍ اتجه إدْراكُنا الفنّيّ اتجاهًا عقلانيًّا ، فإلى مُتعة العين تكونُ المتعةُ المتأجِّجة بالغوص في تحليلِ كلِّ عملٍ فنّيّ . والمُتحفُ يعرِض عادةً أمتعَ وأشوقَ ما فيه ، غير أن الإنسان مهما طوَّف في متاحف العالم لا يستطيعُ أن يلمَّ بكلِّ شيءٍ ، فالمختلف إلى مُتحف اللوفر يعلم حقَّ العلم أنه لن يقع على ما لفنّاني الإنجليز من لوحاتٍ مشهورة ، كما لايقعُ على لوحاتِ غويا الإسباني أو ميكلانجلو أو بييرو دِلا فرانتشيسكا أو غرونيفالد ، كما لن يرى لفِرمير إلا أندرَ ما يكونُ من إبداعاته .

وعلى ما نبذُله من جهْدٍ في أيامنا الحاضرة لجمْعِ التُّحف الفنّيّة من هُنا ومن هناك في مُتْحف أو أكثرَ فلن نستطيعَ مهما بلغ منا الجُهْدُ أن نجمع بين أيدينا روائعَ العالم أجمعَ ، إذْ سوف يندُّ عن هذا الجمع أشياءُ لاتقعُ عليها أيدينا ، فثمّةَ أعمالٌ فنّيّة ليس بمستطاعٍ انتزاعُها من أماكنِها لأنها جزءٌ متمِّم لغيره ، وهو مانلْمسُه على سبيل المثال في لوحاتِ الزُّجاج المعشَّق الملون بالكاتدرائيات وفي رُسوم الفريسك الجصّيّة التي تمْتلئ بها جُدران القُصور والكنائس . فنابليون مع ما غنمه من هنا ومن هناك في حُروبه التي شنّها على الدُّول المجاورة لفرنسا لم يستطِعْ أن ينقُل معه إلى مُتحف اللوفر سقفَ مُصلّى سيستينا أو صورَ أرتزو الجِدارية إلى مُتحف اللوفر . وليس ثمّةَ دولةٌ أو هيئةٌ أو ما في حُكْمِهما تستطيعُ أن تتنزّل عما تملكُ من تُراثٍ فنّيّ مهما كان المالُ المعروض لأنه جزءٌ من تاريخها وماضيها .

وكلُّ مانراهُ في المتاحف إنما هو مما كان ميسورًا نقلُه منذ مطلع القرن التاسع عشَرَ . ولاننسى أنه لم يوجدْ إنسانٌ آنذاك مهما بلغ من العِلْم والدراية وسعةِ الاطلاع أن يشهدَ جميع القِطع الفنّيّة الأوربية المنتشرة هنا وهناك . فحين زار الأديب تيوفيل غوتييه إيطاليا في سن الناسعة والثلاثين لم يزر معها روما ، وكم في روما من تُحفٍ فنّيّة هامّة . وڤيكتور هيغو حين رآها ، رآها وهو بعدُ طفلٌ لايستوعب استيعابًا كاملًا ، على حين لم يزرْها ڤرلين أو بودلير أبدًا . وكذا الحالُ في مُدن إسبانيا وهولندا والفلاندر ، فما من شكٍّ في أنّ أنظار الكثيرين لم تقعْ وقتذاك على مافيها من تُحفٍ فنّيّة . ومن حتى غدت جزءًا من حياتنا اليومية وغدا زائرُها ينظرُ إلى الأعمال الفنّيّة نظرةً جديدةً ، فقد جُمِعَت بعيدةً عن أماكنِها الأصلية ، وتحوّلت البورتريهات الشخصية إلى صورٍ فحسبُ ، لا يُنظر فيها إلى صاحب البورتريه بل إلى مصوِّره ، ومن هنا لم يَعُد الناس يذكرون هؤلاء الذين صُوِّروا . وهكذا شاركت المتاحف في طمس أسماءِ الأشخاص المصوَّرين ، كما عدت على الوظيفة التي كانت لهذا العمل الفنّيّ قداسةً كانت أو غيرها ، وغدت تلك المعروضات الفنّيّة تُمثّل شيئًا قائمًا بذاته يُضفي عليها مُجتمِعةً طابعًا جديدًا .

كنّا من قبلُ نرى التِّمثال القوطيّ عنصرًا أساسيًّا ضِمْن مكوِّنات الكاتدرائية ، وكانت اللوحات الرُّومانية الكلاسيكية المصوَّرة مُرْتبطةً ارتباطًا عُضويًّا بالمكان الذي أُعِدّت من أجله ، لا وجودَ لها مع غيرها من أعمالٍ فنّيّة غيرِ متآلفةٍ معها نظرةً وروحًا ومِزاجًا .

ومما لا شكّ فيه أنه كانت ثمّةَ مجموعاتٌ من الأعمال الفنّيّة مصورةً كانت أو منحوتةً لاسيما في القُصور مثل قصر ڤرساي فضلًا عن محالِّ بيع التُّحف ، ولكن فرقٌ بين عرضٍ وعرضٍ ، فنرى المتاحف في العصر الحاضر لاتكتفي بانتزاع العملِ الفنّيّ من منشئِه بل تجمعُ بينه وبين ما يُباينُه ، وتقتضي هذه المُباينة اختلافَ النَّظرة إلى العمل الفنّيّ نتيجةَ تلك المواجهة بين النقيضَيْن . فليس الأمرُ مقصورًا على الجمع بين أعمالٍ متفرِّقةٍ أو مُتناقِضةٍ فحسبُ ، بل يتعدّى هذا إلى توصيفِ الأشكالِ وتسْجيلها مَعَ تطوُّرها من حالٍ إلى حالٍ .

ويُرجِعُ مالرو السببَ في تأخُّر ظهور المتاحف في آسيا إلى أنّ الاقتناء الذاتيَّ كان شائعًا بين الأهالي وخاصةً في الصين مما لاتكون معه حاجةٌ إلى وُجود مُتحف جامع ، فمتعةُ الإنسان بما يقتني أحبُّ إلى نفسه من أن يستمتِعَ بها في مُتحف عامّ ، اللهمَّ إلا في الفن الدِّيني . وكنا ولا نزال نرى الإنسان الأسيويَّ — وبخاصةٍ في الصين واليابان — يبسط بين يديه اللِّفافة المصوَّرة في هَيبةٍ وجلالٍ ، يُنعِمُ فيها النَّظر استمتاعًا واسترخاءً يتناهى به إلى الاندماج في الكَون . أما صفُّ الأعمال الفنّيّة — الواحد تلوَ الآخرِ — فهو ما يُجافي الاسترخاءَ الذي يُفضي وحده إلى التأمُّل .

المصوَّرة التِّمثالَ والنَّسجيّةَ المُرسَّمة والنَّقشَ البارز ليقعَ على العنصر المُشْترك فيها جميعًا .

وهكذا أصبح هذا المُتحف الخيالي للمرة الأولى مُتحفًا لتُراثِ الإنسانيّة عَبْرَ العصور يحفظُ لنا الأصولَ حين استُنسِخت ، وقد يعدو الزمن على تلك الأصول فيمحو شيئًا ويمسخ شيئًا ولكنّ عواديَه لاتستطيعُ أن تمسَّ ذلك المُستَنْسَخ .

ولا يُناقشُ المؤلِّف الأعمالَ الفنّيّة مُنْفرِطةَ العِقد بل يُناقشها جُملةً في إطارٍ تاريخيّ واحد . والحقُّ أن هذا الكتاب « المُتحف الخياليّ : سيكولوجية الفن » Le Musée imaginaire: psychologie de l'art (١٩٤٩) هو تأمُّلاتٌ سجّلها مؤرِّخٌ فيلسوفٌ وعالمُ اجتماع ، فإذا هي بعدُ ملحمةٌ خصبةٌ عن تُراث الماضي العريق . وإلى هذا العمل الزاخر بالصور المُسْتنسخة تنضمّ مجلّداتٌ ثلاثةٌ تنتظمُ الأعمالَ الفنيّة التي اختارها المؤلف وتحمل عُنوانًا عامًّا هو « المُتحف الخيالي للنحت العالمي » Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale (١٩٥٨) تتوالى فيه الموضوعات وَفْق الترتيب التالي : « النَّحت » La Statuaire ، و « النُّقوش الغائرة بالكهوف المقدَّسة » Des Bas-reliefs aux grottes sacrées و « العالم المسيحيّ » Le Monde chrétien .

وقد أعاد المؤلِّف طبعَ هذا الكتاب عام ١٩٥٧ بعُنوان « الصَّمت البليغ » [« أصوات الصمت » Les Voix du silence] بعدَ أن ضم إليه دراساتٍ أُخرى . ويورِد هذا الأديبُ الفنانُ في كتابه وجهةَ نظرٍ جديدةً هي التحول الَّذي طرأ على الفنِّ من فنٍّ وظيفيٍّ إلى فنٍّ ليس له هدفٌ سوى وجودِه الذاتيّ . فلم يكُن « الصليب الرومانسكي » يُعَدُّ في أعيُن معاصريه عملًا من أعمال النحت ، ولا كانت « لوحة العذراء » للفنان تشيمابوبه تُعدُّ بين معاصريه صورةً ، كما لم تكن « منحوتة أثينا بالاس ربة الحكمة » للفنان الإغريقي فيدياس تعدُّ وقت صُنعها تمثالًا .

ولقد أصبحت متاحفُ الفنِّ اليوم ذاتَ شأنٍ في تفهُّم الأعمال الفنّيّة حتى لقد أصبح من العسير أن نُصدِّق أنه لم يكن ثمّةَ مُتحفٌ في أوربا الحديثةِ إلا منذُ مِئتي عامٍ فقط ، ثم انتشرت المتاحفُ خلالَ القرن التاسع عشَرَ

هنا كان كبارُ عاشقي الفن من الكُتّاب والشُعراء في فرنسا مثلًا يدينون لمُتحف اللوفر وحده بتنمية أذواقهم الفنّيّة ، ونحن نعرفُ أن الشاعر بودلير مثلًا لم يقع نظرُه قطُّ على روائع إلغريكو وميكلانجلو ومازاتشيو وبييرو دِلا فرانشيسكا أو غرونيفالد وتتسيانو وهالس وغويا .

ولانعرفُ في الحقيقة عَلامَ وقعت أبصارُ الكُتّاب الّذين تحدثوا عن الروائع الفنّيّة حتى عام ١٩٠٠ حديثًا لايزالُ مرجعنا في هذا المجال ، على حين أنهم لم يختلفوا إلا إلى مَعْرِضين أو ثلاثة ، كما لم نقعْ أبصارُهم إلا على بعض المُستَنسخاتِ مطبوعةً كانت أم فوتوغرافية لعددٍ محدود من روائعِ الفنِّ الأوربيّ . ونعرفُ كذلك أن قرّاءهم لم يشاهدوا إلا القليلَ مما رآه هؤلاء . فميدانُ المعارف الفنّيّة حينذاك لم يكن جليًّا بل كان محوطًا باللُّبس ، إذ كان من الصعب مضاهاة التُّحف الفنّيّة ونظائرها التي تضمُّها متاحفُ متنائية مما تصعُب معه دِقّة المقارنة والتقدير .

وفيما بين القرنين السابعَ عشرَ والتاسعَ عشرَ كانت الصور المطبوعة بواسطة « فن التصميمات المطبوعة » engraving * هي البديلَ عن أُصولها التي تقع في متاحف ومجموعاتٍ متناثرةٍ هنا وهناك . وعلى الرغم من أن تلك المُستَنسخات قَدْ فقدت شيئًا من دقة ألوانها الأصلية إلا أنها كانت تُغني بما تُذيَّل به من شُروحٍ وتفاسيرَ . وما إن أهلَّ القرنُ التاسعَ عشرَ حتى أصبحت الصور الفوتوغرافية أشدَّ محاكاةٍ للأصل وإن لم تحاكِه محاكاةً تامة ، فهي محاكاة أشبهُ ماتكونُ بما نراه في لوحات الزُّجاج المعشّق الملون من اختلاف بتغيير أوقاتِ المُشاهدة وأزمانها .

وبعد أن كان المفتون بالفن آنذاك يختلف إلى المُتحف المُتاح له يعي ما وقعَ عليه بصرُه في ذاكرته أصبحَ هذا المفتون بالفن اليومَ يجد بين يديه مُتحفًا تقدِّمه له كتبُ الفن المصوَّرة هو ما أسماه الأديبُ أندريه مالرو « المُتحف الخيالي » أو « المُتحف بلا جُدران » الذي يجمع بين دفّتيه أكثرَ مما نجدُه في أعظم المتاحف شأنًا ، وذلك بعد أن ظهرت إلى الوُجود مطابعُ الفُنون التّشكيليّة المتخصّصة التي تُسعفنا بما لا تُسعفنا به المتاحف الحقيقية . هذا إلى أن المُتحف الخياليّ بتصاويره الفوتوغرافية يُهيِّئ لنا رؤًى جديدةً للعمل الفنّيّ تختلف باختلافِ زوايا التصوير وإسقاطات الضوء مما يُسبغُ عليه في نظر المُشاهد مفاتنَ لم تكُن في حُسبان الفنان الأصليّ ، فضلًا عن أن التصاوير الفوتوغرافية قد تُظْهِرُ لنا الصغيرَ كبيرًا والكبيرَ صغيرًا ، فإذا هذا وذاك يتساويان أمام الرائي والحقيقةُ غيرُ ذلك .

ونتيجةً لهذا نجدُ أن ثمةَ أشياء مختلفةً كالمُنمنمات والنسجيات المرسَّمة ولوحات الزجاج المُعشّق الملون إذا ما استُنْسِخت في صفحةٍ واحدةٍ بدت وكأنها من فصيلةٍ واحدةٍ بعد أن فقدت حقيقتها لونًا وملمسًا ومقياسًا . هذا إلى أن التمثال إذا صُوِّر لم يبدُ في جرمهِ الحقيقيّ ، أعني أن هذه الأشياء كلَّها تفقد صفاتِها المميِّزة ، ومع ذلك فإن مجموع هذه الخسائر قد تجعل من مجموع التطوّرات شيئًا إيجابيًّا نجني من ورائه ، فنرى مع الاستنساخ ، أن الإضاءةَ السويَّة بل وزاوية الغرض القويمة تُتيح لأيّ مجزوءة أو شظيّةٍ أو تفصيلٍ من العمل الفنّيّ أن تكون ذا شأنٍ ، فَيضْحى وكأنه كيانٌ قائمٌ بذاته في المتحف الخيالي بينا هو في الحقيقة جُزئيةٌ رائعةٌ من منظرٍ طبيعيٍّ في إحدى المُنَمْنَمات أو اللوحات المصوَّرة أو رُسوم الأواني الإغريقية ، فتبدو لنا بعدَ تكبيرها وكأنها إحدى لوحاتِ الفريسك ، كما نرى الشخوص القوطية المنحوتة بمعزلٍ عن الجُموع النحتية المحتشدة على وُجْهِيّات الكاتدرائيات ، ونرى روائعَ الفنِّ الهندوكيّ متخفّفةً من الزخارف التي تحفلُ بها المعابدُ الهندية والكُهوفُ التي تضمُّ اللوحاتِ الجدارية المصوَّرة .

لكن هناكَ أيضًا ما يصاحبُ الاستنساخ من لُبسٍ إذْ تبدو الصورُ في الكتاب الفنّيّ المصوَّر على حجمٍ واحدٍ فتفقدُ بهذا المقاييسَ النِّسبيَّة ، فإذا المُنمنمةُ وقد كبُر حجمُها تبدو وكأنّها لوحةٌ ضخمةٌ أو نسجيةٌ مرسَّمةٌ أو نافذةٌ زُجاجيّةٌ معشّقةٌ ؛ وهكذا يخرجُ الاستنساخُ بالطِّراز أو الأُسلوب عن كونهما من الفُنون الدقيقة . ويؤدي انفصالُ هذه الجُزئيات عن أمهاتها بالتصوير الفوتوغرافيّ إلى أن يُصبحَ كتابُ الصور الفنّيّة أي المُتحف الخياليّ ذا دورٍ تحويليّ ، فيكشفُ عن نواحٍ من الجمال لم تكُن في حُسبانِ أحدٍ ، كما هي الحالُ عند تكبيرِ أحدِ المناظر الطبيعيّة من مُنَمْنَمةٍ من مُنَمْنَمات الإخوة لمبورغ على سبيل المثال ، فإذا هي تبدو وكأنها عملٌ فنّي جديدٌ مستقلٌ بذاته .

حقًا ، لقد ارتقى فنُّ استنساخ الصور الملوّنة في عصرنا رُقيًّا بعيدَ المدى ، غيرَ أنه لم يصلْ إلى مرتبةِ الكمال ، إذ لَمْ يبلغ الغايةَ في نقله صورةً ملونة ذاتَ حجمٍ كبيرٍ فتُحاكي الأصلَ المنقولة عنهُ . فهو وإن وَصَلنا به صلةً وثيقةً إلّا أنه لا يُشبعُ تأمُّلاتِنا الإشباعَ كُلّه .

ومِنْ هُنا كان التّصويرُ الفُوتوغرافيُّ يُؤدّي الدَّورَ نفسه الذي كانت تؤديه « الصورَة المطبوعة » في الماضي .

ولقد جلّى لنا الاستنساخُ عالمَ النحت كلّه فإذا عددُ الروائع الفنّيّة يتضاعفُ ، وإذا أعمالٌ فنّيّة أخرى تصلُ إلى شأوٍ بعيدٍ . كما أدخل لغةَ اللون إلى تاريخ الفن ، وهو مانراهُ في « المُتحف الخياليّ » فإذا المُنَمْنَمة والزجاج المعشّق ولوحةُ الفريسك والنسجية المرسَّمة ورسومُ الأواني الإغريقية تبدو كلُّها وكأنّها تنتمي إلى أسرةٍ واحدةٍ بعد أن غدت جميعًا لوحاتٍ ملوّنةً فقدت خواصَّها الذاتية ، فقد غيَّر التصوير من طبيعة العمل الفنّيّ فإذا هو لوحةٌ ملساءُ في كتابٍ فحسبُ . ومع هذا التّحول يفقد العملُ الفنّيُّ جزءًا من ذاتيته .

وإذا ضَمَّمْنا الأعمالَ الفنّيّة معًا في كتابٍ فقدتْ تجسيدَها ، ولكننا مع هذا نُفيدُ جديدًا ، هو تعرُّف دَلالاتِ كلّ أسلوبٍ فنّيّ وما وراءه من فلسفةٍ فنّيّة يستنبطُها الفارئ من هذا الارتباط الذي اهتدى إليه المؤلّف من جمعه بين تمثالٍ ونقشٍ بارز أو بين خزفيّة ورصيعةٍ محفورةٍ أو بين لوحةٍ مصوَّرةٍ ومنمنمة في مخطوطة أو بين نسجيّة مرسَّمةٍ ولوحةِ فسيفساء أو شُبّاك من الزجاج المعشق الملون ، للوُقوف على العلاقات الخفيّة بين صنيعِ فنانٍ وآخر .

الموزاي ، الموساي **Muses (Musae)**

Muses (myth.)

أنجب زيوس Zeus * كبير آلهة الإغريق من عشيقته منيموزين Mnèmosyne إلهة الذّكاء تسعَ بنات هُنَّ المُوزاي أو ربّاتُ الفنون التّسع :

أورانيا Urania ربّةُ الفلك ، وكليو Clio ربّةُ التّاريخ ، ويوتربي Euterpe ربّةُ الموسيقى ، وتيربسيخوري Terpsichore ربّةُ الرّقص ،

وميلبومني Melpomene ربَّةُ التَّراجيديا ، وإيراتو Erato ربَّةُ شِعْر البكائيَّات والمراثي ، وپوليمنيا Polyhymnia ربَّةُ الشِّعْر الغنائيّ ، وكاليوپي Calliope ربَّةُ الشِّعْر الحماسيّ ، وثاليا Thalia ربَّةُ الكوميديا .

ولا تختلف المُوزاي كَثيرًا عن الحُوريَّات nymphs * واتَّخذْنَ صُورةَ البَشرِ واتَّصفْنَ بالحِكْمةِ والإلمامِ بكافَّةِ القِصَصِ وإلهام من يختزنُه لرواياتها وإلهام الشُّعراء بما يَنْظمون من شِعْرٍ ، وهكذا أصبَحْنَ راعياتٍ لِفُروعِ الفُنون والآداب ، وسادت عبادَتُهنَّ في مِنْطقة پيرا قُرْبَ جَبل أولمپوس في تِسالْيا وفي جَبل هليكون في بويوتيا فسُمِّينَ أيْضًا بالهليكونيادِس Heliconiades والپيريدِس Pierides . ولقد كان من الطَّبيعيّ أن تُختار مِثْلُ هذه المَناطِق الجَبليَّة لعبادةِ آلهة الماء حَيْثُ تتدفَّقُ أنْهارُها وَسطَ صُخورِ الجِبالِ تُوشْوِشُها وتَهْدِرُ بيْنها فتَبْلُغُ مَسامِعَ النَّاس .

Museum without walls (arts) see: **Musée imaginaire**

musical drama **الدَّراما المُوسيقيَّة**

drame m. musical (mus.)

كان ريتشارد ڤاغنر Wagner * أوَّل من تحمَّس للصِّفات الدَّراميَّة في الموسيقى بَعْد إعجابه « بتاسعة » بيتهوفن ، إلا أنه نقل الدَّراما الموسيقيَّة إلى عالَم الأوپرا ، فكانت دِراماه الموسيقيَّة نوْعًا جَديدًا من الفنِّ يَضُمُّ مُخْتلف الفُنونِ شِعْرًا ومَسْرحًا وموسيقى ، ويحِلُّ مَحَلَّ الأوپرا التَّقليديَّة وسمَّاه « فنّ المُسْتقْبَل » بعْدَ أن ابتكر أساليبَ مسرحيَّة وموسيقيَّة خرجتْ على جَميعِ القَواعِدِ الأوپراليَّة السَّابقة . وقد اختلفتْ هذه الدَّراما الموسيقيَّة عن الأوپرا في ثلاثة أمور : أوَّلها التَّدفُّق الموسيقيّ المُتَّصل من بداية الفَصْل إلى نِهايته على غِرارِ أُسْلوبِ بيتهوفن الموسيقيّ ، وذلك بَدَلًا من التَّقْسيمات الموسيقيَّة والأغاني الفَرْديَّة والثُّنائيَّة والجَماعيَّة المُنْفصِلة بعضها عن بعض والتي تتخلَّلها أجْزاءٌ من الإلقاء المُلَحَّن (المرتَّم) recitativo . وثانيها إدخاله « اللَّحْنَ الدَّالّ » leitmotiv * الذي يَرْبطُ بين لَحْنٍ خاصٍّ مميَّز وبَيْن إحدى شخصيَّات الدَّراما أو أفكارها الموسيقيَّة مُحقِّقًا بذلك اتِّساقًا أعظم . وثالثها إسنادُ دورٍ أكْبَرَ إلى الأوركسترا يشدُّ المُسْتمِع إليه بما لا يشدُّه الأوركسترا في أيَّةِ أوبرا سابقةٍ على ڤاغنر ، ويجعله لا يكادُ يدرك أنه يرى مَسْرحيَّةً تدْعمها فِرْقةٌ موسيقيَّةٌ ، بل يُحِسُّ أنه يستمع إلى إحدى فِرَق الأوركسترا السِّيمفونيّ التي لا تصْرِف اهتمامه في الوَقْتِ نَفْسه عمَّا يَدورُ على المَسْرحِ من غِناءٍ وأداء ، لأنه جعل من المَسْرح والأوركسترا وَحدةً دراميَّة مُتكامِلةً ، وجَعَل دَوْر المُغنِّي مِثْل دور آلةٍ موسيقيَّة تتكامَل بدَوْرِها مع آلات الأوركسترا ، كما جَعل دور الأوركسترا دَوْرًا مُتكامِلًا مع الشُّخوصِ التي تَظْهَرُ على المسرح ، وذلك بَدَلًا من أن يكونَ الأوركسترا مجرَّد تابِعٍ للغناء ومُصاحِبٍ له . ويُعزى إلى ڤاغنر الفَضْلُ في تَرْسيخِ ظاهِرةٍ فنيَّةٍ في الميدان الأوپراليّ عندما حقَّق انصهار الموسيقى والشِّعْر وحِرْفيَّة المسرح انصهارًا تَلْقائيًّا بحيث أصبحت دراماه الموسيقيَّة نَمطًا يستحيلُ الفصْلُ فيه بيْنَ هذه المقوِّماتِ الفِكريَّة الثَّلاثة . ولقد ساعدَ ڤاغنر على تَحْقيقِ التَّزاوُج الكامِلِ بيْنَ الموسيقى والشِّعْر وحِرْفيَّة المسرح كَوْنُه هو نفسه شاعِرًا مُجيدًا فجاء شِعْرُه قرينَ مُوسيقاه وتوأمَها . وتُعَدُّ « رباعيَّة خاتم النيبلونغ » Der Ring des Nibelungen التي استغرقت كتابتُها حَوالى عشرين عامًا والتي تَضُمُّ أوبرات « ذهب الرَّاين » Das Reingold و « الفالكيرات » Die Walküre و « سيغفريد » Siegfried و « غروب الآلِهة » Die Götterdämmerung أهمَّ نَماذِجِ الدَّراما الموسيقيَّة التي كتبها ڤاغنر وَصَبَّ فيها خُلاصةَ ما وصل إليه لتَحْقيق هَدَفه الفنِّيّ .

Mussorgsky, M.P. see: **Moussorgsky, M.P.**

Mycenaean art **الفُنونُ الموكنيَّة**

art m. mycénien (arts)

لم يكن المُلوك الموكنيُّون (انظر Achaeans) كنظائرهم المِصْريِّين يُسجِّلون أسماءهم ومآثرهم على النُّقوشِ الجداريَّة . وبرغم أن حضارتهم لم تكن تَفْتقد الكَتَبة إلا أنهم لم يَلْجأوا إلى الكتابة إلَّا لتسجيل الحقائق التي يتعذَّرُ أن تعيها الذَّاكرة ، تاركينَ الأسْماءَ والأحْداثَ العظيمة تتناقلها ذاكرةُ الخَلَف وتتغنَّى بها أشْعارهم .

فلم يترك لنا الإغريق الموكنيُّون غيْرَ النَّزرِ اليَسير من الآثارِ المَكْتوبة في أحْداثٍ خفيفةٍ وفي أماكن قائمة بالفِعْل ، إذ كانت كلُّ مَدينةٍ حَريصةً على تَخْليدِ ماضيها وهو ما كَفَل الاحتفاظ بمُجْمَلٍ عامٍّ لِتاريخِ الحَضارة الموكنيَّة .

فموكناي في سجلِّ الأسْطورة كانت مَدينة أغاممْنون Agamemnon القائد الأعلى لجُيوشِ الإغريق في أوَّلِ مُغامَرةٍ اتَّخذ فيها شَعْبُ هيلاس Hellas كما يقول المؤرِّخ توكيديدس Thucydides وهي حَرْب طرواده .

وقد بلورت ملاحِم هوميروس هذه الحقيقة ، كما بلورت الكثيرَ من حَقائقِ هذا العصر المسمَّى بعَصْرِ البُطولة . ولم يكن هوميروس هو المَصْدَر الوحيد للوقائع الإغريقيَّة خِلالَ هذه الفَتْرة ، فثمَّةَ نماذجُ أدبيَّةٌ أُخرى كان يتغنَّى بها الجَميعُ كأشْعار پندار Pindarus وباخيليدس Bacchylides فَضْلًا عن قِصَصٍ صيغت في أُسْلوبِ الأساطيرِ وإن كان الرَّاجح أنَّها وقائع حَقيقيَّة .

ثم كانت هذه الحَكايا التي لعبها ذاكِرةُ الإغريق عن العَصْرِ الموكنيّ مُجَسَّدة أمامَ عيونهم في أطْلالِ أسْوارِ تيرونز Tiryns ومعاقِل موكناي Mycenae ، وفي المقابِرِ البِئْريَّة والمقابر الدَّائريَّة التي كانت لا تزال ظاهرةً فوقَ سَطْحِ الأرْضِ عِنْدما بدأ المُنقِّب الألمانيّ شليمانُ Schliemann حفائره .

ولاشكَّ في أن يَدَ البِلى لم تكن قد تركَتْ بعْدُ آثارَها فيها خِلالَ العَصْرِ الكلاسيكيّ . وكان الموكنيُّون قد أنشأوا لملوكهم بَيْنَ عامَي ١٦٥٠ و١٦٠٠ ق.م مقابِرَ على شَكْلِ آبار عَميقةٍ يدفنونهم في قاعِها بصُحْبة أسلحتهم وحُلِيّهم المُتَّخذة من الذَّهب والفضَّة والإلكتروم والعاج ثُمَّ يهيلون عليها التُّراب ويُنصِّبون على رأسِها شاهِدًا جنائزيًّا حَجَريًّا يَنْقُشون عليه مَشاهِدَ الحَرْبِ والصَّيْد .

وفي الأعوام المئة التالية أخذوا يُغالون في مَقادير الحُلِيّ التي يدفنونها مع مُلوكهم ويُضيفون إليها كُؤوسًا وأمْتعةً وصِحافًا فضيَّةً وذهبيَّةً وقناني من عِطْرِ العَنْبر ، كما أثروا المَشاهد المَنْقوشة على الشَّواهدِ بالمَرْكبات الحربيَّة التي تجرُّها الجِياد .

ونستطيعُ التَّعرُّف على عالم هؤلاء

تكن ميرينا بطبيعةِ الحالِ المركز الوحيد الذي ينتج هذه التماثيل الفخاريَّة في العصرِ المتأغرِق ، فقد عُثِرَ على مَثيلها في إزمير وطرسوس وپونتوس وبرقه وصقليَّة وجنوب إيطاليا وفي اليونان نَفسِها .

ميرُون Myron

Myron (arts)

مَثّالٌ إغريقيٌّ مِن العصر الذَّهبيّ الكلاسيكيّ ازْدَهر شأنهُ وذاع صِيتهُ حَوالَي عام ٤٤٢ ق.م. وكان الفنُّ الإغريقيُّ قَبْلَ ميرون قد توصَّل إلى تصويرِ الحَركةِ بأُسلوبَيْن أحدهما تَمْثِيل الجِسْم وهو يَهمُّ بالاندفاع أو بتَمْثِيله أثناء اندفاعه بالفِعْلِ ، حتّى جاءَ ميرون ليقدم حَلًّا جديدًا لِقضيَّة الحَركة مَزَج فيه الوَاقِع بالخَيال والحركة بالسُّكونِ ، وهو ما تجلَّى في تِمثالِه الشَّهير « رامي القُرص » Discobolus * (مُتحَف تَرمي بروما) . ويكشِفُ ميرون في هذا التِّمثال وغيره عن وَلَعه الشَّديد بوضْعات الجِسْمِ الجديدة ، الأمْر الذي ميَّز العَصْرَ كلَّه ، كما عَكَف في بَعْضِ تماثيلِه على إظهار الشُّخوص في وضْعة « الحَركة الجامدة في مَكانِها » [أو المقيَّدة] arrested motion * أو بمعنى آخر الجَمْعُ بَيْنَ السُّكون والحَركة سَواءٌ أثناءَ السُّقوط أو النُّهوض للعَدْو أو جَذْب القَوْس .

مُورُها Myrrha (myth.)

هي ابنةُ سِينيراس Cinyras مَلِكِ قُبرص ، وكانت حسناءَ فاتنةً توافد الخاطِبونَ في طلب يدِها من كلِّ الأنحاء وتنافسَ من أجل الظَّفر بيدها كلُّ الشباب ، غيرَ أنَّها رَفضتهُم جميعًا لأنها كانت تعشَقُ أباها . وقد جاهدت لِتَخلَّصَ من تلك النَّزوةِ التي كانت تتملَّكها متضرِّعةً إلى آلهةِ السَّماء أن تطردَ عن خاطِرها ما يخامِرُها وأن تحولَ بينها وبين أن تقترفَ ارْتكابَ ما هو محرَّمٌ . ولكنها مضت تتساءَل : « أهو حقًّا جُرمٌ ؟ وهل ثَمَّةَ تباينٌ بين هذا اللَّونِ من الحبِّ وما نكنُّه من حبٍّ للآباء ؟ إن الحيواناتِ جميعًا ينْزو بعضُها على بعضٍ ، وليس ثَمَّةَ من عارٍ على البقرةِ حينَ يَعلُوها أبوها ، ولا من عارٍ على الجَواد حين يجعلُ من ابنتِه أنثاهُ ، ولا على الجَدْي حين يتَّخذُ من سلالتِه عَنْزَتَهُ ، وإنَّ ذكورَ الطير

هذه الثَّروةِ من الذَّهب يمتلكها العامَّة والخاصَّة على السَّواء مثلما شَهِدَ القرنان ١٦ و ١٥ ق.م. وآيةُ ذلك الثَّراء التُّحَفُ الذَّهبيَّةُ من أدواتٍ جَنائزيَّةٍ وأقنعةِ مَوتى وكئوسٍ وسُيوفٍ بل وَجواهر وَأختامٍ مَحْفورةٍ على الأحْجارِ الكَريمة عُثِرَ عليها بجوار أكروپول موكناي (محفوظة بمُتحَف أثينا القَوْميّ) . فقد كَشفَ شليمان بالقُرب من بَوَّابة اللبؤتَيْن الشهيرة عن هياكل عَظميةٍ لرجالٍ وَنساء من بَيْنها ما تكسو جَماجمَه تيجانٌ ذهبيَّةٌ أو تُغطِّي وُجوهَه أقنعةٌ ذَهبيَّةٌ .

ومن المصادفات الموفَّقة أيضًا أن أُزيحَ النِّقابُ عن بَعْضِ الصُّوَر الجداريَّة التي كانت تزيِّن القُصور الموكنيَّة ، فعُدَّت هي الأُخرى أثرًا فريدًا بعد أن فقدت البَشَريَّة كافَّة الصُّوَر الإغريقيَّة الكلاسيكيَّة الشَّهيرة من إنجاز پاراسيوس Parrhasius * وزوكسيس Zeuxis * وأپيلليس Apelles * .

تماثيلُ مِيرِينا Myrina statuettes

statuettes f. pl. de Myrina (arts)

تَحْمِلُ تماثيل التراكوتا المنمنمة المتأغرقة نَفْسَ تقاليدِ النحت خلال القَرْنِ الرَّابع ق.م. وقد تضمَّنت إلى جانب المَوْضوعاتِ التَّقليديَّة مَوْضوعاتٍ شَعائريَّةً وكاريكاتوريَّةً ودُمًى وممثِّلين أثناءَ أداءِ أدْوارِهم .

وكان أحَدُ المراكز الهامَّة لِصِناعة هذه التَّماثيل في أواخر العَصْرِ المتأغْرِق ميرينا في آسيا الصُّغرى حَيْثُ عثَرَ المنقِّبون الفَرَنسيُّون على المئاتِ منها . وتكشف المُضاهاةُ بَيْنَها وَبَيْنَ تماثيل تاناغرا Tanagra * على فُروقٍ واضحةٍ بِرَغْمِ الجاذبيَّة التي تَنْبَعِثُ من كليهما ، إذ أضحت الوِضْعات المُفْعَمَةُ بالحَيَويَّة والحَركةَ أكثرَ شُيوعًا ، وانهال سَيْلُ تَماثيلِ الآلهة وخاصَّةً أفروديتي وربَّة النَّصْر Nike * وكذلك الشُّخوص المُسْتَهْجَنة المَلامِح .

على أننا نلمُس في وضعات الأفراد وفي تَشْكيلِ ثيابهم ما يُوحي بما يُعانونَ في حَياتِهم اليَوْميَّة من همٍّ وقَلَقٍ . ولا شكَّ في أنَّ هذه النَّماذج الصَّغيرة كانت تَنْهَجُ نَهْجَ أسْلوبِ فَنِّ النَّحْتِ المُعاصِرِ لَها .

وتُنسب إلى ميرينا التَّماثيلُ من أواخر القَرْنِ ٣ ق.م حتّى القَرْنِ الأوَّل ق.م. ولم

الأبطال من تأمُّل حياتهم الخِشِنة العارمة التي عاشوها شأن كلِّ البُدائيِّين الذين اعتادوا الخُضوع للقوَّةِ والاستسلام لما تأتي به المقادير . فأرسَوْا فَوْقَ الصُّخور الحَصينةِ على الألْسنة الممتدَّة في البحر قِلاعًا وَمعاقِلَ ذاتَ أحْجارٍ ثَقيلةٍ وَأسْوارٍ عِمْلاقة وَجُدرانٍ سميكة يَعْمُرها ملوكهم المتوَّجون بالذَّهب .

وتروي الأُسْطورةُ أنَّ البطل تيرونز بن أرغُسُ Argos ذا المئة عين هو الذي شيَّد مَدينةَ تيرونز التي أعادَ بناءَها الأميرُ الأرغوسي پرويتوس Proetus قُبَيْل حَرْبِ طرواده بمئتي عام ، وأهدى قَصْرَها إلى البَطَل پيرسيوس Perseus * قاتِلِ الغورغونة ميدوسا Medusa * الذي أقام بالقصر مع زَوْجَتِه أندروميدا Andromeda * السَّمْراء حتى شيِّد — حَسَبَ رِواية پاوزانياس — مدينة موكناي فَخْرَ عَواصم اليونان .

ولقد بقِيت لنا — رَغْمَ عَوادي الزَّمَن — بَعْضُ جُدران القُصور والأسْوار والمَعاقل يَشُدُّ انتباهَنا منها مَشْهَد اللَّبؤتَيْن المَنحوتتَيْن فَوْقَ حَجَرٍ مثلَّثِ الشَّكل تَحْرُسان بوَّابة القَلْعة وإن تحطَّمَ رَأساهما . ولا شكَّ في أنَّ بوَّابة اللَّبْوات كانت أهمَّ الآثار الإغريقيَّة الموكنيَّة القليلة التي بَقِيت قائمةً أمامَ بَصرِ الإغريق خِلالَ العَصْرِ الكلاسيكيِّ إلى جانبِ الجُدْرانِ الضَّخْمة التي كانوا يَعْزونَ بناءَها إلى العَمالقة الأسْطوريِّين Giants * .

وخِلالَ العصْرِ الموكنيِّ لم تَكُفَّ التُّحفةُ والزَّخارف المينويَّة (الكريتيَّة) Minoan art * البارعة عن إغراءِ سُكَّان بلادِ اليونان فَمضوا يستنْسِخونَها في أصْنامِهم وَيحاكونها في حُلِيِّهم وَمُتُنجاتِهم .

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن الملاحم الهومريَّة هي التي قادت إلى التَّنقيبات الأثريَّة في موكناي عام ١٨٧٠ على يَدي شليمان كما أن الأركيولوجيَّة الموكنيَّة نَشأت أساسًا من رَغْبةِ شليمان العارمةِ وعزيمتِهِ الماضية في استكشافِ مَوْقعَيْن يَرْتبطانِ بأحداثٍ تاريخيَّة وَرَدَ ذِكْرُها في إلياذة هوميروس هما طرواده وموكناي .

وقد كشفت أعمال التَّنقيب عن وَجْهٍ مُشْرِقٍ لآل البَيْتِ الحاكِم في موكناي يتمثَّل في ثَراءِ الدَّولة الفادح على عَهْدِهم ، فلم تَشْهَدْ فترةٌ من فتراتِ التَّاريخ الإغريقيِّ السَّحيق مثل

لِتُسافدَ فرخانها . ألا ما أسعدَ الحيوانَ بما يَهنأُ به ، ثم ما أقْسَى الضّميرَ الإنسانيَّ بما يفرضُ من قيودٍ جائرةٍ حرّمت ما أحلّتهُ الطّبيعةُ ! إن سينيراس جديرٌ بحبّي حبَّ البنتِ لأبيها ولو لم أكن ابنتَهُ لتزوجتهُ ، لكنّي لا أملكُ أن أتزوجَهُ لأنه أبي ، وهكذا تصبحُ صِلةُ القُربى بيننا هي مَبْعثَ نكبتي . أيّتها الفتاةُ المارقةُ أتتطلعين إلى أن تَخلطي الأنسابَ وتَخرقي القوانينَ ، أوَ تُريدينَ أن تُنافسي أُمَّكِ وتُضاجعي أباكِ فتُصبحي أُختًا لابنِكِ وأُمًّا لأخيكِ ؟ أوَ لا تَرْهبينَ رَبّاتِ الانتقام ؟ فلْتأخذي حَذَرَكِ ولا تَدعي الأفكارَ الآثِمةَ تُعشِّشُ في وِجْدانِكِ ما دمتِ لم تَسقُطي بَعْدُ في وَهْدَةِ الخطيئةِ » .

وحينَ رأى سينيراس ذلكَ الجَمْعَ الحاشِدَ من الخاطبين لابنته حار ولم يَدْرِ ما عساهُ يفعلُ ، فأخذ يذكرُ أسماءَهم لها ويَسألُها عمّن تختارُه من بينهم فلَزمتِ الصّمتَ في بادئِ الأمرِ ، ثم حملقتْ في وَجهِ أبيها حائرةَ اللبِّ وفاضتْ عيناها بدمعٍ غزيرٍ . وخال والدُها أنّ ما اعتراها من حياءِ العَذارى ، فأخذ يجفّفُ دُموعَها ويربتُ على كَتِفيْها لتكُفَّ عن البُكاءِ وانحنى عليها يقبّلُها فإذا الفتاةُ تُحسُّ مُتعةً أيَّ مُتعة ، وسألها أبوها : « أيَّ زوجٍ تختارين ؟ » فزفرتِ الفتاةُ وهي تُجيبُ : « زوجًا على مِثالِكَ » . وحسِبَ الرّجلُ ذلكَ منها لونًا من ألوانِ البِرِّ ولم يَفطِنْ إلى ما تُخفي ، وقال لها : « كَمْ أتمنّى أن تظلّي لي بارّةً » ، وأحسّتِ الفتاةُ خجلَ الآثِمةِ عند سماعها كلماتِ أبيها فأطرقتْ برأسِها .

وأوى النّاسُ إلى فِراشِهم نافِضينَ عنهم هُمومَهم ومتاعبَهم ولكنّ ابنةَ سينيراس لم يَغمُضْ لها جَفنٌ وثارتْ في قلبِها لواعجُ لا تَخمُد وتملّكتها نزواتُها الطّائشةُ ثانيةً . ولم ترَ مُورْها خلاصًا لها من حبِّها إلا الموتَ فهو الطّريقُ الوحيدُ للرّاحة التي تنشُدها ، فلفّتْ حولَ عُنُقِها أُنشوطةً وأثبتتْ طَرَفَها في عَتَبِ الباب وصاحتْ وقد أوْشكتْ على التّدلي : « وَداعًا يا سينيراس يا مَنْ هو أعزُّ النّاسِ عندي ، وما أظُنّكَ سَيغيبُ عنكَ سِرُّ مَوْتي » . وبلغتْ كَلماتُها سمعَ مُربّيتِها فنهضتْ وفتحتِ الباب ورأتْ ما أعدّتْهُ مُورْها للانتحار ، فبادرتْ وحلّتِ الأُنشوطةَ الملتفّةَ على عنقِ الفتاةِ ، ثم طوّقتها بذراعَيْها وأخذتْ تسألُها عن سرِّ ما هَمّتْ به ، لكنّ مُورْها ظلّت صامتةً ، فألحّتِ المربّيةُ العجوزُ على الفتاةِ لتكشفَ لها عن سرِّ رغبتِها في الانتحارِ ، فثارت مُورْها قائلةً لها إنّ ما تحاولُ مَعْرِفتَهُ جُرمٌ فاضحٌ . وهلعَت العجوزُ لما سمِعت فارْتمتْ على قدمَيْ مُورْها ضارعةً إلى أن استكانتْ إليها الفتاةُ فقالت وهي تستُرُ وَجْهَها بثوبِها : « ما أسعدَ أمّي حين ظَفِرت بأبي زوجًا » ، فإذا المربّيةُ يَبرُد الدّمُ في عُروقِها ، وأخذت تحذّرُها عاقبةَ استرسالِها في هذه الأمنيةِ الشّنعاء ، ولكنها في نهاية الأمرِ رَقّتْ للفتاةِ ووعدتْها بأنها ستحقّقُ لها الظّفَرَ بما تريد .

وانتهزتِ المربّيةُ فرصةً اقتحمتْ فيها على المَلِكِ وَحْدتَهُ بعد أن أثقلتِ الخمرُ رأسَهُ وحدّثتْهُ عن فتاةٍ هائمةٍ به في عمر مُورْها فطلب المَلِكُ إلى المربّيةِ أن تحضرَها ، وما أسرعَ ما خفّتِ المربّيةُ إلى مُورْها تحمل إليها تلك البشارةَ . وما كادتِ الفتاةُ تسمعُ إليها حتى تولّاها شعورٌ هو مزيجٌ بين فرحةِ الظّفَر ومرارةِ الخطيئة وظلّت مُضْطَربةً بينهما لا تدري بأيِّهما تأخذُ ، غيرَ أن شعورَها بالفرحِ كان غالبًا . وأحسّتِ العجوزُ منها ذلكَ فاجتذبتْها من يدِها واقتادتْها إلى مَخْدَعِ الملكِ وأسلمتْهُ الفتاةَ ، ثم تركتِ الآثمين وَحدَهُما . وضمّ الرّجلُ إليه فِلْذةَ أحشائه على فِراشِهِ الدّنِس ، وأخذ يُهدّئُ من رُوعِها ويُطمئِنُها وآثر أن يناديَها « يا ابنتي » لِعُلُوّ سِنّه ، وناديتْهُ هي الأُخرى « يا أبي » ، وهكذا اجتمع الاسْمانِ على أمرٍ مُحرّم . وغادرتْ مُورْها فِراشَ أبيها وفي أحشائها نُطفتُهُ واستقرّ في رَحِمِها الدّنسِ حَمْلٌ دَنِسٌ هو الجَنينُ الذي كان ثَمرةَ الخطيئةِ . وفي اللّيلةِ التّالية عاود الاثنانِ إثمَهُما ، وتشوّف سينيراس إلى أن يعرفَ عشيقتَهُ فأشعلَ مصباحًا وإذا هو يتبيّنُ في ضوئه وجهَ ابنته وإذا هو يعرف بشاعةَ جريمته ، وتولّاهُ جنونٌ فنهض إلى سيفه ينتزعُه من غِمْده فهَرْوَلت مُورْها هاربةً في جُنْحِ الظّلامِ لتنجو من موتٍ مُحقّقٍ تضرب في أنحاءِ مملكة أبيها الفسيحةِ حتى خلّفتْ وراءها نخيلَ بلادِ العرب . وشهدتْ مُورْها القمرَ يكتمِلُ مراتٍ تِسْعًا خلالَ رحلتِها الضالّة ، وأدركتْ بلادَ سبأ بعد أن أصابها الإرهاقُ ولم تعدْ تَقوى على احتمالِ ثِقَلِ حَمْلِها ، وأحسّت نفسَها موزّعةً بين رهبةِ الموتِ والنُّفورِ من الحياة ، فأخذت تدعو الآلهةَ أن يذهبوا بها بعيدًا عن مملكتي الموتى والأحياء وأن يمسخوها كائنًا آخرَ تمتنعُ عليه الحياةُ والموتُ معًا . ولم تذهبْ ضراعاتُها عبثًا ، إذ كان ثمّةَ إلهٌ يتولّى المذنبينَ ، وإذا الأرضُ تتجمّع حولَ ساقَيْها وتنشقُّ أظافرُ أصابعِ قدميها عن جذورٍ رفيعةٍ تنغرسُ في الأرض ، وإذا هي ساقُ شجرةٍ سامقةٍ ، وإذا عِظامُها تُخشوشِبُ وإن احتفظتْ بنُخاعِها ، وتحوّلَ دمُها إلى عُصارةٍ نباتيّة ، وأصبحتْ ذِراعاها غصونًا ممتدّةً وأصابعُ يديها فروعًا صغيرةً ، وجفَّ جلدُها وغدا لحاءً طوى رَحِمَ الفتاةِ بما فيه كما لفَّ صَدْرَها ، وحين أوشكَ أن يبلُغ عنقَها سارعت مُورْها فغمستْ وجهها في طيّات اللِّحاء ، ولم يبقَ لها من آدميتها غيرُ دَمعاتٍ مُرَّة ، ظلّت تذرفُها وظلّت حديثَ النّاسِ من بَعْدُ ، حملت اسم المُرّ .

وبلغَ الجنينُ مبلغَهُ وهو مكنونٌ في جَوْفِ الشّجرة ، وكَمْ عانت مُورْها من آلامٍ حين ضاق بها جذعُ الشّجرة ولكنها لم تملِكْ أن تفصحَ عمّا تحسُّ ، كما لم تملكْ أن تَفْزَعَ إلى لوكينا ربّةِ الولادة لتأخذ بيدها في وَضْعِها . غيرَ أنّ لوكينا أحسّتْ بشجرةٍ تتلوّى وتنبعثُ عنها زَفَراتٌ متّصلةٌ وتَنْدَى بفيضٍ دموعٍ منهمرةٍ ، فخفّت تُعين الشّجرةَ في محنتها فانشقّ الجذعُ وخرجتْ مِن خلالِ اللِّحاءِ ثَمرةٌ تَنْبِضُ بالحياة وتصرخُ صُراخَ وليدٍ قد أهلَّ ، وأسرعتِ الحورياتُ بتلقّي الطفلِ ووضعْنَه فوق العُشْبِ الغضِّ بعد أن غسلْنَهُ بدموعِ أمّه . ولقد كان الوليدُ « أدونيس » — الذي يُقال إن أُخْتَهُ أنجبتْهُ من جدّه — في جمال كيوبيد Cupid* الذي يبدو عاريًا في لوحاتِ المصوّرين ، ليس ثمّةَ من فارقٍ بينهما غيرُ جَعْبَةِ السّهام التي يحملُها كيوبيد ، حتى إن ربّةَ الحسدِ نفسها انصاعت فأطْرَتْهُ . (مَسْخُ الكائناتِ لأوفيد . ترجمةُ كاتب هـذه السُّطور)

مَسْرَحِيَّةُ الأَسْرارِ المُقَدَّسة mystery play

mystère m. (drama)

شاعَ في فَرَنْسا خِلالَ العُصورِ الوُسْطى تَمْثيلُ مَسْرحيّاتٍ مُسْتقاةٍ من قصَصِ الكتابِ المُقَدَّسِ تَجمعُ بَيْنَ المأساة والمَلْهاة ، تُقدَّمُ فَوْقَ مِنصَّةٍ ، وتحفِلُ بمشاهدَ متنوّعةٍ تُسمّى

التَّصوُّف **mysticism**

mysticisme m. (rel.)

هو إخضاعُ المَرْءِ لِذاتهِ بِألْوانٍ من الرِّياضةِ النَّفسيَّةِ المُختلفةِ لِيَصرِفَها عن الانغِماس في المَلَذَّات ولِيرتَفِعَ بها إلى المعاني السَّامية . وهذا الإستغراقُ الذي يَستغرِقُهُ المتصوِّفةُ في هذه الألْوان من الرِّياضة يَقَعُ بهم في اللّاحِسِّيَّةِ فتكونُ لهم ثمَّةَ رُموزٌ خفيَّةٌ لها دَلالاتها عند المتصوِّفة يُلَقِّنُها جيلٌ عن جيلٍ . والتَّصوُّف يَكونُ على مَراحلَ ولا ينتهي إليه المُتصوِّف في مَرْحلةٍ واحدةٍ ، بَلِ المُلاحَظ أنَّ المتصوِّفَ يَأْخُذُ نَفْسه شيئًا فشيئًا كلَّما أمْعنَ زادَ في الرِّياضة إلى أن تصْفو نفسُه الصفاءَ الكامِلَ ، وتكون ثمَّةَ شفافيةٌ في النفس لايحسُّها إلّا المتصوِّفُ نَفْسه ، تكاد تَكْشِفُ لَهُ عن غَيْبيَّاتٍ لا تَنْكشِفُ لغَيْرِهِ مِمَّن لا يعاني مَشقَّةَ التَّصوُّف ، بحيث يصبح أَهْلًا « للتَّجلِّي » فَتَرْقَ النَّفس رُقيًّا تكاد تندَمِج معه مع الذَّات الإلهيَّة فيكون ثمَّةَ اتّحادٌ . والمتصوِّف في المراحِلِ التي يَجْتازُها قد تزِلُّ به القَدَمُ فإذا هو قد انحرف عن الطَّريق السَّويِّ الذي تبلُغ به النَّفس غايَتَها السَّامية من الاندماجِ ، وإذا هو قد مالَ يَسْرةً وضَلَّ طريقَهُ إلى الله . وهذه المَرْحلةُ التي يَجْتازُها المتصوِّف هي ما تُسمَّى بِمَرْحلة « الاختبار » فإذا تخطَّاها فقد اجتازَ هذا الاختِبار ، وأشرقت نَفْسُه بالنُّورِ الإشراقيِّ وأصبح من ذَوي الزُّلْفى إلى الله .

هذه المَسْرَحيَّات في إنجلترا وغَيْرِها حينَ قامَتْ على تأْدِيَتِها الجَمْعيَّاتُ المُنَظَّمة fraternities والنِّقابات المِهْنيَّة سَواءٌ التِّجاريَّة أم الحِرَفيَّة . ولما كانت المِهْنَةُ أو الحِرْفة تُسمَّى خِلالَ العُصور الوُسْطى والعصر الإليزابيثيّ mystery وهي كَلِمةٌ مشتقَّةٌ من كَلِمة ministerium اللّاتينيَّة بِمَعْنى خِدْمة service ؛ تبادَر إلى بَعْضِ الأذْهانِ خطأً أن سَبَبَ تَسْمِيَة هذه التَّمْثيليَّات بمسرحيَّات الأَسْرار المُقَدَّسة mystery plays هو أنَّ النِّقابات أو المهنيِّينَ والحِرَفيِّينَ mysteries هُمُ الذين كانوا يمثِّلونَها . ولهذه الأسْبابِ اطَّرحَ العُلَماء المعاصِرونَ المُصْطَلَحَ الفَنِّيَّ التَّقليديَّ اطِّراحًا تامًّا مُؤْثِرينَ عليه استخدام تَعْبير « الدِّراما المُقَدَّسة sacred drama كاصْطِلاحٍ عامٍّ شامِلٍ ، وتَعْبيرِ « مَسْرَحيَّة الكِتاب المقدَّس » scriptural drama و « مسرحيَّةَ القدِّيسين » saint play كاصطلاحَيْن فرعيَّيْن .

the mystical winepress

le pressoir mystique (rel.)

مَعْصرةُ الخَمْر الرُّوحيَّة

هو تفسيرٌ تَصوُّفيٌّ لآلام المسيحِ وَقَبْضِ دَمِهِ وهو تَحْتَ آلام التَّعْذيبِ ، لكأنَّ عَصيرَ شَخْصِهِ قد انْهَصَرَ كالكروم . وفي هذا يقول المسيح : « دُسْتُ المعصرة وحدي ومن الشعوب لم يكن معي أحد » أشعياء ٦٣:٣ .

المنازِل mansions ، ويقومُ على كلٍّ منها نَفَرٌ من الممثِّلين ، ويستغرِق تَمْثيلُها عِدَّة أيّامٍ ، وتُدْعى « مسرحيَّةَ الأسرار المقدَّسة » mystère ، فإذا اشتُقَّت المسرحيَّة مَوْضوعَها من حَياةِ أحدِ القدِّيسينَ دُعِيَتْ « مسرحية مُعْجِزات » miracle ، على حين كان كلا النَّمَطَيْن يُسمَّيان في إنجلترا خِلالَ العُصور الوُسْطى وعَصْرِ النَّهْضةِ مَسْرَحيَّةَ المُعْجِزات miracle play * ، ولم يُسْتَخْدَم اصطلاحُ « مسرحيَّةَ الأسْرارِ المُقَدَّسة » في إنجلترا قطُّ قَبْلَ القَرْنِ الثّامِنَ عَشَرَ . وكان الأهالي سَواءٌ في فَرَنْسا أم إنجلترا هم الذينَ يؤدُّون أدْوارَ هذه المسرحيَّات بِوَصْفِها الوَسيلةَ الوَحيدةَ التي يَسْتَطيعُ العامَّةُ من خِلالِها التَّعْبيرَ عن إيمانِهم الدِّينيِّ بِصورةٍ عَلَنيَّةٍ .

وقد حاولَ فَريقٌ من العُلَماء وَضْعَ حَدٍّ فاصِلٍ بَيْنَ المُصْطَلَحَيْنِ ، فَعَدُّوا المسرحيَّةَ المُسْتَمَدَّة من الكتاب المقدَّس « مسرحيَّةَ أسْرار مُقَدَّسة » mystery play ، وتلك التي تدورُ حَوْلَ أحدِ القِدِّيسينَ « مسرحيَّةَ مُعْجِزات » miracle play * ، فانبرى لهم نَفَرٌ آخَرُ آثَروا مُسايَرةَ المُصْطَلَحاتِ الفَنِّيَّة الإنجليزيَّة الأصْليَّة فأطْلَقوا على النَّمطَيْن اسم « مسرحيَّةَ المعجزات » miracle play * .

وممَّا زاد المُشْكِلة لُبْسًا وَتَعْقيدًا ما انتهت إليه

N

بمثل أثر ريح الصَّبا التي تذكّر المُحبَّ بحبيبه عندما تهبُّ رقيقةً حانيةً. ومنها ما هُو تحريف لمُصطلحاتٍ أوربيَّةٍ مثل مقام «ماهور» المحوَّر عن كلمة «ماجور» major أي المقامُ الكبير.

النَّاووس — **naos**

naos m. (arch. & arts)

هُوَ المكانُ الَّذي يُوضَعُ في داخلِهِ تمثالُ الإلهِ أو الإلهَةِ. وقد يكونُ النَّاووسُ قِطعةً واحدةً منَ الحجرِ المُجوَّفِ ذا جوانبَ ثلاثةٍ وسَقفٍ يميلُ إلى الوراءِ، كالنَّاووسِ الموجودِ داخلَ قُدسِ أقداسِ مَعْبدِ إدفو. (انظر cella)

(شكل ـ ٣)

حِقْبةُ نارا — **Nara period**

période f. Nara (cul.) (٧١٠–٨٠٠م)

يُطلَقُ على الفترةِ الأخيرةِ من حِقبةِ نارا اسم «تمبيو» Tempyo وتُمثِّلُ العصرَ الذَّهبيَّ للفنِّ البُوذيِّ في اليابانِ. ومع أنَّ اليابانيينَ كانوا لا يزالُونَ خلالها يتَّبعونَ التَّقاليدَ الفنيَّةَ الصِّينيَّة إلَّا أنَّهم خرجوا عن المُحاكاةِ المُنحفظةِ وأشاعوا لأوَّلِ مرَّةٍ النَّكهةَ اليابانيَّةَ في فُنونِهِم، فظهرَ إلى الوُجودِ نُزوعٌ إلى الواقعيَّةِ في كلٍّ من النَّحتِ والتَّصويرِ. وكانتِ البوذيَّةُ لا تزالُ دينَ الدَّولةِ الرَّسميَّ فاحتشدتِ المعابدُ التي لا حَصرَ لها بالمنحوتاتِ والمُصوَّراتِ الدِّينيَّةِ. وقد حفظَ الزَّمنُ الكثيرَ من منحوتاتِ هذهِ الحِقبةِ لأنَّها كانت مَصنوعةً من موادَّ أقلَّ تعرُّضًا للبلى مثلِ البرونزِ والفخَّارِ والخشَبِ واللَّكِّ، إلا أن المُصوَّراتِ اندثر معظمُها فيما عدا النَّدرةَ التي احتفظ بها

ولجأ نيفيوس في ملهاواتِهِ إلى استخدامِ موضوعاتٍ مستمدَّةٍ من الهَزْلياتِ الشَّعبيةِ وحياةِ الطَّبقةِ الدُّنيا في إيطاليا وحَشَدَها بشخصيَّاتٍ نمطيَّةٍ من بين رجالِ السياسةِ والعرَّافينَ والمُرابينَ والعَبيدِ.

أسماءُ المَقاماتِ العربيَّة — **names of Arabic modes** (mus.)

يَحمِلُ كلُّ واحدٍ من مقاماتِ الموسيقى العربيَّةِ اسمًا يميِّزُهُ. ولهذهِ الأسماءِ أصولٌ مُختلفةٌ فمنها ما هُوَ مشتقٌّ من أسماءٍ جغرافيَّةٍ مثلُ «نهاوند» نسبةً إلى مدينةِ نهاوند وكذلك مقام «أصفهان»، ومنها ما هُوَ إشارةٌ إلى شُعوبٍ أو أجناسٍ أو دُوَلٍ مثلُ مقامِ «الحجاز» ومقامِ «العراق» والمقامِ «الكرديّ»، ومنها ما يحملُ أسماءَ الأعدادِ أو الأرقامِ بالفارسيَّةِ مثلُ مقامِ «بكاه» (بك معناها واحدٌ) ومقامِ «دوكاه» (دو معناها اثنان) و«سيكاه» (سه معناها ثلاثة) و«جهاركاه» (جهار معناها أربعة)... الخ بمعنى مقام الدَّرجةِ الأولى ومقامِ الدَّرجةِ الثَّانيةِ ومقامِ الدَّرجةِ الثالثةِ ومقامِ الدَّرجةِ الرَّابعةِ وهكذا. ومنها ما يُشيرُ إلى طريقةِ التَّعامُلِ مع النَّغَمِ مثلُ مقامِ «حجاز كار» (كار بالتُّركيَّةِ مَعْناها صَنعةٌ) ومعنى المقامِ صَنْعةُ النَّغمِ على أسلوبِ مقامِ الحجازِ. ومنها أسماءٌ تُشيرُ إلى أثرِها النَّفسيِّ مثلُ مقامِ «سوزدل» (ومَعناها بالتُّركيَّةِ مُحْرِقُ القَلْبِ) ومقامِ «فرح فزا» (ومعناها المقامُ المُفرِحُ) ومقامِ «شوق طرب» واسْمُهُ يَدلُّ عليهِ. ومنها ما يَحمِلُ أسماءً رومانسيَّةَ الطَّابعِ مثلُ مقامِ «الصَّبا» الَّذي شبَّهوا أثرَهُ في الوِجدانِ

خزكةُ الأنبياء — **les nabis**

(Heb.) (prophets) (arts)

تُطلَقُ على الفنَّانينَ الفَرنسيِّينَ الَّذين تأثَّروا بالفنَّانِ غوغان Gauguin* وحاولُوا أن يجدِّدوا في الفن عامَ ١٨٩٠ بما أدخلُوا من خيالٍ على المَوْضوعاتِ المُصوَّرةِ مُتأثِّرينَ بالحركةِ الرَّمزيةِ symbolist movement*. وكانَ من أعضاءِ هذهِ الحَرَكةِ إدوار ڤيار Edouard Vuillard وپيير بونار Pierre *Bonnard وأرستيد مايول Aristide Maillol، انضمُّوا إليها في حَداثَتِهِم.

نيفيوس — **Naevius**

Naevius (drama) (٢٧٠ — ٢٠٠ ق.م)

مُؤلِّفٌ مسرحيٌّ رومانيٌّ وُلِدَ بكامبانيا، قدَّمَ أوَّلَ أعمالِهِ بروما عامَ ٢٣٥ ق.م وواصلَ نشاطَه حتى عام ٢٠٤ ق.م وكتَبَ خلالَ هذهِ الفترةِ تسعَ مأساواتٍ أغلبُها مُقتبَسٌ عن أوربيبيديس ظلَّت تُمثَّلُ في روما حتى عَهْدِ شيشرون.

وكانتْ معظمُ ملهاواتِهِ مأخوذةً عن الملهاةِ الأتيكيَّةِ المُحْدَثةِ وبخاصةٍ عن ميناندر. ولكنَّهُ إلى جانبِ الموضوعاتِ المُنتزعةِ من حياةِ أهالي أتيكا قد مَزَجَ في بعضِ مسرحيَّاتِهِ بين الصِّبَغِ الإيطاليَّةِ والنَّماذجِ اليونانيَّةِ. وإذا كان نيفيوس قد حشَدَ في مأساواتِهِ وملهاواتِهِ شخصيَّاتٍ رومانيَّةً فقد عُدَّ مبتكرَ المسرحيَّاتِ التَّاريخيةِ أو الدَّراما الرُّومانيةِ القوميَّةِ التي أُطلِقَ عليها اسْمُ «فابيولا پراتكستا» fabula* praetexta أي مسرحية العباءةِ الفاخرةِ نسبةً لِعباءةِ التُّوغا toga* المزيَّنةِ بالشَّرائطِ الأُرجوانيَّةِ التي كان يرتَديها أشرافُ الرُّومانِ.

الأمريكيَّة ، فلم يصدُر أقوى بيانٍ manifesto عن أهدافِ الحَركةِ ودوافعِها عَنْ ناقدٍ أو أديبٍ فرنسيٍّ ، بل وضعه كاتبٌ مسرحيٌّ سويديٌّ هو أوغست سترندبرغ ١٨٤٩ — ١٩١٢ August *Strindberg الذي نشرهُ في مُقدِّمَتِه الشَّهيرةِ لِمَسرَحيَّةِ « الآنسة جولي » Miss Julie ١٨٨٨ بعد نشرِ إميل زولا لكتابه « المذهب الطَّبيعيّ في المسرَح » Le Naturalisme au théâtre ١٨٨١ .

وقد اضطلَعَ بالتأليفِ وَفْقَ المذهب الطَّبيعيّ للمسرح الألماني كُتَّابٌ مثل أرنو هولتز Arno Holz (١٨٦٣—١٩٢٩) ويوهانز شلاف Johannes Schlaf (١٨٦٢—١٩٤١) وبتوَّجهم جميعًا غرهـارت هـاوبتمان Gerhart Hauptmann (١٨٦٢—١٩٤٦) وفورمان هنشل Fuhrmann Henschel ١٨٩٨ .

واتَّخذ المذهب الطَّبيعيُّ في المسرح الإيطاليّ شكلَ « نزعةِ تمثيلِ الخفيفة » Verismo روَّجها وطوَّرها الكاتب الروائيّ جيوفـاني فرغـا Giovanni *Verga ، (١٨٤٠—١٩٢٢) وكانت هذه النزعة انعكاسًا للمدارس الواقعيَّة والمذهب الطَّبيعـيّ الفرنسيّ . وقد أفرد جهودهُ لوَصْفِ حياةِ الفُقراءِ والفلاحينَ في صقلية ، ولكنَّهُ لم يلتزمِ الموضوعيَّةَ والحيادَ حيثُ تجلَّى في رواياته انحيازُهُ وتعاطفُه مَعَ شخصيَّاته البائسةِ التَّعِسة . وقد سار عَدَدٌ من الكُتّاب الإيطاليِّينَ على نهجِ فرغا مثل لويغي كياريللي Luigi Chiarelli (١٨٨٤—١٩٤٧) ولويغي پيراندللو Luigi Pirandello * (١٨٦٧—١٩٣٦) .

وكان جون غولزورثي John Galsworthy (١٨٦٧—١٩٣٣) هو نصير المذهَب الطَّبيعيّ في إنجلترا ، وتأتي مسرحيَّاتُ « الصندوق الـــفضي » The Silver box ١٩٠٦ و « كفاح » Strife ١٩٠٩ و « العدالة » Justice ١٩١٠ على رأس أعمالِه الَّتي سارَ فيها على النَّهجِ الطَّبيعيّ .

وتجلَّت الطَّبيعيَّةُ في أيرلنده في سلسلةٍ من ألمعِ المسرحيَّاتِ على أيدي جون ميلنغتون سينـج John Millington Synge وشون أوكيزي Sean O'Casey .

وفي الولايات المتَّحدة — الَّتي شغلتْ طويلًا بحَبكاتِ أوجين سكريب Scribe

شعرُهُ وأوشحَتُهُ وترفضُ اللُّهُبُ من حوله ، بينا يبدو هُوَ في الوَسَطِ هادِئًا ساكِنًا ، فقد بلَغ النِّرفانه مُهاجِرًا الدُّنيا نحوَ السَّلامِ الأبديِّ . وتُعدُّ هذه الصَّنعةُ الفنيَّةُ بما تنطوي عليهِ من إيقاعٍ وتَوتُّرٍ ، من أعظمِ إنجازاتِ الفَنّ الهنديّ .

(صورة ٣١٣)

The Nativity of Christ **ميلادُ السَّيدِ المسيح**
La Nativité du Christ (rel. & arts)

يَجري مَشهدُ ميلادِ المَسيحِ عادةً في مُنتصَفِ اللَّيلِ في مِزْوَدٍ ببلدةِ بيتِ لحم ، إذ لم تكنْ ثمَّةَ حُجرةٌ خاليةٌ بِفُنْدُقِ البَلْدةِ ساعةَ مولِدِه . والشُّخوصُ التي تظهرُ في هذا المشهدِ هي العَذراءُ مَريم والطِّفلُ يَسوع ويُوسُف وثَورٌ وحِمارٌ . وبُصوَّرُ الثَّورُ والحِمارُ وَفقًا لآيةٍ في الإصحاحِ الأوَّل من سفرِ إشعياءَ القائل : « الثَّور يعرفُ قانيه ، والحمـارُ معلفَ صاحبـه . » وغالبًا ما تظهرُ بشارةُ الرُّعاةِ في خلفيةِ صورةِ الميلادِ . وبُقدِّمُ بوتتشيللي Botticelli* هذا المشهدَ الجليلَ في لَوحتِه الرائعةِ بالناشونال غاليري بلندن .

(الصورتان ٤٥٤ ، ٤٥٨)

naturalism **النَّزعةُ الطَّبيعيَّة**
naturalisme m. (arts & drama)

١ . **في الفنون** : هي التَّمثيلُ لِمظاهرِ الطَّبيعةِ على صورةِ أقربِ ما تكونُ وأدقِّها من الواقعِ المرئيّ ، على الرَّغمِ من أنَّ المَوضوعَ قد يكونُ مثاليًّا أو خياليًّا . وهي بهذا تختلفُ والواقعيَّة realism* الَّتي يَلتزمُ فيها الفنَّانُ بما هو مُعاصِرٌ له . ويُطلَقُ هذا المُصطلَحُ على سائرِ المُحاولاتِ الَّتي تقومُ بها المدارسُ الفنيَّةُ المختلفة للتَّعبيرِ عن الطَّبيعةِ بعد تأمُّلِها تأمُّلًا دقيقًا مُستفيضًا دونَ الخُروجِ عن إطارِها .

٢ . **في المسرح** : ما كادَ عام ١٩٠٦ يطلُّ حتَّى كان كُتَّابُ المَسرحِ الطَّبيعيّ البارزون في فرنسا قد تحوَّلوا إلى المسرح التِّجاريّ ، ولم يلبثْ زعيمهم بيك Becque نفسُه أن غدا هو الآخر من الطراز القديم المرغوب عنه (انظر modern realism) ، غير أن النَّهجَ الطَّبيعيّ بوَصفِه مَرحلةً من مَراحلِ تطوُّرِ الواقعيَّةِ في القرن ١٩ شقَّ طريقًا طويلًا متنوِّعًا في أرجاءِ أوربّا والولايات المُتَّحـدة

مُتحف كِنز شوسوإن « Shosoin » في نارا . ويحتوي هذا الكنزُ على المُمتلكاتِ الشَّخصيَّةِ للإمبراطورِ شومو « Shomu » الَّتي وهبتْها أرملتُهُ في عام ٧٥٦ إلى بوذا المَعبد الشَّرقيّ الأكبر ، ولا تزالُ به حتى الآنَ . وتكشِفُ تصاويرُ المخطوطاتِ والسَّتائر screens* وغيرها عن مَدى رِقَّةِ وأناقةِ فنونِ هذه الحِقبةِ .

narthex **المَجازُ أو الدِّهليزُ المُؤدِّي إلى صَحْنِ الكنيسة**
narthex m. (arch.)

في حالةِ عَدَمِ احتواءِ الكنيسةِ على فناءٍ atrium* يُقامُ دِهليزٌ للمَدخلِ بكاملِ عَرْضِ الكنيسةِ ، وقد يضمُّ صفًّا من الأعمدةِ ، كما يتصدَّرُهُ المدخلُ الخارجيُّ porch* للكنيسةِ ، ويُسمَّى هذا الدِّهليز أيضًا « خـوْش الكنيسةِ » .

(شكل ٣)

Natarâja, Lord of dance **نَتراجَهْ إلهُ الرَّقص**
Nataraga (rel.)

يعتقدُ الهندوسُ أن الإلهَ الراقصَ شيفه Shiva* لا يكادُ يبدأ رقصتَهُ السِّحريَّةَ لِفَنيَ الكونُ حتَّى يَهاوى كُلُّ شيءٍ وتدورَ النُّجومُ مُترنِّحةً في أرجاءِ السَّماءِ قبلَ أن يُعيدَ خلقَهُ من جديدٍ . وقد اشتهرتْ تصاويرُ شيفه نَتراجَهْ بصفةٍ خاصَّةٍ بما تنطوي عليهِ من حسٍّ رهيفٍ بالتَّوازنِ والحَركةِ حيثُ يبدو داخلَ الهالةِ المُشتعلةِ راقصًا وقد ارتكزتْ قدمهُ على قزمٍ أو مَخلوقٍ وحشيٍّ نُهرِّسُهُ بوصفِه رمزَ الجهلِ ، وتحملُ يداهُ العُلويَّتانِ دَلالَتَي قُدرتِه ، ففي يُمناه طَبْلَةٌ صغيرةٌ على شكلِ الساعةِ الرَّمليَّةِ damaru يُدقُّ عليها دقَّاتُ بَعثِ الكائناتِ من جديدٍ ، وفي يُسراهُ شُعلةُ الهلاكِ agni . وقد تنبثِقُ من رأسِه خُصلاتُ شعرِه مَبسوطةً يمينًا ويسارًا في تماثُلٍ حتى تَمسَّ الهالةَ ، كما قد تقِفُ الرَّبةُ غانجا Ganga المُجسِّدةُ لنهرِ غَنْجا Ganges المُقدَّسِ فوقَ إحدى خُصلاتِ الإلهِ مواجِهةً لهُ وقد عَقدتْ يديْها علامةَ الخُشوعِ والطَّاعةِ ، ويرفعُ شيفه يدَهُ الثالثةَ لِيأمُرَ الليلَ الموحِشَ بالسُّكونِ ، ويشيرُ بيدِه الرابعةِ إلى إبهامِ قدمِهِ حيثُ المأوى الَّذي يلجأُ إليهِ المُؤمنونَ طَلبًا للأمانِ ، على حينِ يدبُّ من خلفِه صارخًا مخلوقٌ وحشيٌّ يُمثِّلُ عالَمَ الشُّرورِ . وتلتفُّ أذرعُ شيفه دائرةً ، وينطايرُ

على حُكمِها من بعدِه ابنُهُ نبوخذنصر الثاني [ومعناه أيُّها الإلهُ نابو انصُرْ حِجارةَ حُدودي] ، وكان هذا الملكُ من أقوى مُلوكِ الشَّرقِ الأدنى قاطِبةً ، فكان المحاربَ العظيمَ الدَّاهيةَ ، وكاد أن يَبْلُغَ بمنشآتِهِ التي أقامَها مَبْلَغَ حمورابي Hammurabi* على الرَّغمِ من أنه كان أُمِّيًّا وعلى الرَّغمِ من اتِّصافِهِ بالنَّزَقِ والطَّيْشِ في بعضِ ما يأتي ، امتدَّ به العُمرُ حتى شاخَ وامتدَّت سنواتُ حُكمِهِ إلى ٤٣ عامًا ، وانفسحتْ رقعةُ مُلكِهِ إلى أن شَمِلَتْ آفاقًا بعيدةً . وعندما حاولَتْ أشور استردادَ بابلَ للمرَّةِ الثانيةِ نُعينُها مِصرُ لَقِيَ الجيشَ المصريَّ عند قرقميش على نهرِ الفراتِ وهزَمَهُ ثم مضى فضمَّ إليه فِلسْطينَ وسوريا ، وإذا البابليُّونَ بعدَ قليلٍ قد أصبحت في أيديهم معابرُ البحارِ منَ الخليجِ الفارسيِّ العربيِّ إلى البحرِ المُتوسِّطِ . وعلى غِرارِ حمورابي أخذ بتشييعِ المباني العظيمةَ والمَعابدَ الجليلةَ وعاشَ البابليُّونَ في عهدِهِ في دَعَةٍ ورخاءٍ ، كما غدت بابلُ العاصمةَ الأولى للعالمِ القديمِ أُبَّهةً وجَلالًا . فكانت ثَمَّةَ هياكلُ في المدينةِ يمتد بينها طريقٌ فسيحٌ مَرصوفٌ بالآجُرِّ المُغَشَّى بالأسفلت ومن فوقِهِ بَلاطٌ من حجرِ الجيرِ ، وفي وسَطِهِ مجازٌ منَ الحِجارةِ الحمراءِ عُبِّدَ للآلهةِ لتسيرَ فيه فلا يَعْلَقَ بأقدامِها دَنَسٌ . وإلى جانبي هذا الطَّريقِ يقومُ جدارانِ من القرميدِ المُلوَّنِ تُطِلُّ منهما تماثيلُ لأُسودٍ وعُجولٍ وللحيَوانِ الخرافيِّ سِرُوش مَطْلِيَّةٌ بالألوانِ الزَّاهيةِ ، ويقالُ إنَّ السِّرَّ في إقامةِ هذه التماثيلِ كان لإلقاءِ الرُّعبِ في قُلوبِ الكافرينَ حتَّى لا يَقرَبُوا هذا الطَّريقَ . وكانَ على مَدْخلِ هذا الطَّريقِ بابٌ فَخْمٌ هُوَ بابُ « عِشْتار » Ishtar* وكانَتْ لهُ طاقَتانِ منَ القرميدِ البرَّاقِ ، عليهِ نُقوشٌ تُمثِّلُ أزهارًا وحيواناتٍ بلغَتْ حدًّا منَ الإتقانِ يُخيِّلُ معهُ للرَّائي أنَّها تفيضُ حياةً . وما زالت بابلُ تَنْعَمُ بالمَجْدِ والازدهارِ حتَّى استولى عليها قورش Cyrus * وضمَّها إلى الإمبراطوريَّةِ الفارسيَّةِ التي أسَّسها عامَ ٥٣٩ ق.م .

nave **مَجازٌ عريضٌ أوسطُ**

nef f. (arch.)

يَنقسمُ الفراغُ الدَّاخليُّ للكنيسةِ إلى ثلاثةِ أقسامٍ : المجاز العريض الأوسَط nave وهو صحن الكنيسة أي الجزء الرئيسي الذي يجلس فيه المصلُّون ؛ والرَّواقين الجانبيَّين aisles* بواسِطةِ صفَّين أو أربعةٍ من الأعمدةِ حاملةَ السُّقُف الموازية للمحور الرئيسي تفصل الجناحَيْنِ المنخفضي السقف عن المجازِ الأوسطِ الَّذي يرتفعُ عنْ سقفِ الرَّوافين ، تتخلَّلُهُ طاقاتٌ أو فُتحاتٌ مُرْتفِعةٌ لإضاءةِ المَبْنى تُسمَّى المنار أو المنور أو طابَق المَنْور أو النَّوافذ المُشِعَّة clearstory*

(شكل ٣)

Nawawi (Moslem legist) **الإمامُ النَّوويُّ**

L'Imam Nawawi (juriste musulman) (arts)

إمامٌ سُوريٌّ من أئمَّةِ الشَّافعيةِ تُوفِّيَ بمصرَ عامَ ١٣٣٢م وهُوَ أوَّلُ من حرَّمَ التَّصويرَ ، ما لهُ ظلٌّ وما لَيْسَ لهُ ظلٌّ ، وإن كان قد أحلَّ تصويرَ النَّباتِ وما لا تدبُّ فيه الحياةُ . وكان النَّوويُّ فيما ذَهبَ إليه في كتابهِ « المنهاج في شرحِ صحيحِ مُسْلم بنِ الحجَّاجِ » من تحريمِ تصويرِ الكائناتِ الحيَّةِ يرى أن ذلكَ محاولَةٌ لِمُجاراةِ صُنعِ الخالِقِ فيما خلقَ ، ولا يرى بأسًا في التَّصويرِ إذا كان زَخرفةً فحسبُ . من أجلِ هذا أباحَ للمُصوِّرينَ أن يُجمِّلوا الحماماتِ بالصُّورِ البشريَّةِ لأنَّ العلَّةَ فيها هنا ـــ في رأيه ـــ كانت للتَّجميلِ لا لِمُجاراةِ الخالقِ فيما خلقَ ، وهو تَعْليلٌ لا شكَّ يبدو واهيًا . ويُعزى هذا التَّراجُعُ منَ النَّوويِّ إلى أنَّه كانَ مسايرةً لما يَدينُ به الرَّأيُ العامُّ المصريُّ في العصرِ المملوكيِّ من تعصُّبٍ ضدَّ تصويرِ الرُّسومِ الآدميَّةِ حتى وإن جاءَ ضمنَ تكوينٍ زُخرفيٍّ بَحْتٍ . ويُرجِّحُ البعضُ أن النوويَّ كان مَشوَّشَ الفِكرِ ، إذ اقتصرَ في عملِهِ على جمعِ الأحاديثِ دون أن يُضيفَ إليها رأيًا أو تعليقًا .

(انظر modern realism) وَمُختلفَ أنواعِ الميلودراما [المَلْهَاوات الشَّجيَّة] ـــ أخذ المذهب الطبيعي ينسلُّ تَسلُّلَ النَّسمات الرَّفيقة ، واضْطَلَعَ أوجين أونيل Eugene O'Neill (١٨٨٨ ـــ ١٩٥٣) بريادةِ مؤلِّفي المَسْرحِ الأمريكيِّ في انْتِهاجِ المذهبِ الطَّبيعيِّ بطريقةٍ مُتميِّزةٍ . فَبِرَغمِ التَّجاربِ الَّتي قَدَّمَ بها مسرحيَّاتٍ وَفْقَ التَّقنيَّةِ الرَّمزيَّةِ symbolist وَالتَّقنيَّةِ التَّعْبيريَّةِ expressionist مِثْلَ « الإمبراطور جونز » The Emperor Jones ١٩٢٠ و « القرد الكثيف الشعر » The Hairy ape ١٩٢٢ فلقد اكتسبَ شُهْرتَهُ بصفةٍ خاصَّةٍ من مسرحيَّاتِهِ ذاتِ النَّهجِ الطَّبيعيِّ مِثْلِ « وراءَ الأفق » Beyond the horizon ١٩٢٠ و « أنَّا كريستي » Anna Christie ١٩٢١ و « رغبة تحت شجرة الدردار » Desire under the elms ١٩٢٤ و « الحِدَاد يليقُ بإلكترا » Mourning becomes Electra ١٩٣١ و « بائع الثلج » The Iceman Cometh ١٩٤٦ ، وتكادُ تكونُ الكثرةُ من كُتَّاب المسرح المعاصرينَ متأثِّرةً بالمذهبِ الطبيعيِّ من أمثالِ إلمر رايس Elmer Rice (١٨٩٢ـــ١٩٦٧) وماكسويل أندرسون Maxwell Anderson(١٨٨٨ـــ١٩٥٩)وجون شتاينبك John Steinbeck (١٩٠٢ـــ١٩٦٨) وليليان هلمان Lillian Hellman ١٩٠٥ .

على أن الرَّمْزيَّة ـــ الَّتي نَشأَتْ عام ١٨٨٠ ردَّ فعلٍ لنقيضِها المذهَبِ الطَّبيعيِّ ـــ لم تَلْبثْ أن تأثَّرتْ به ، ممَّا أسْفَرَ عن أسْلوبٍ يَجْمَعُ بَيْنَ الواقعيَّةِ وَالرَّمْزيَّةِ في نَمَطٍ واضحٍ مَفهومٍ كما هي الحالُ في أعْمالِ ثورنتون وايلدر Thornton Wilder وتنيسي وليامز Tennessee Williams وآرثر ميلر Arthur Miller ، أو في نَمَطٍ غامضٍ مُلْغِزٍ كما هي الحالُ في أعْمالِ إدوارد آلبي Edward Albee أو الكاتبِ المَسْرَحيِّ الإنجليزيِّ هارولد بينتر Harold Pinter .

necking **عُنُق تاجِ العَمودِ الدُّوريّ**

gorge f. de colonne (arch.)

العُنُق قالَبٌ ضيِّقٌ يلتفُّ بقاعدةِ تاجِ العَمودِ الدُّوريِّ فاصِلًا بينَ وسادةِ التَّاجِ وجِسْمِ العمودِ ، وهُوَ أوَّلُ ما يُبَدِّدُ الخُطوطَ

Nebuchadnezzar *Nabuchodonosor* (cul.)

نبوخذنصَّر (الثَّاني)

(٦٠٥ ـــ ٥٦٢ ق.م)

بعدَ أن جلا الأشوريُّونَ عن أرضِ بابلَ أقامَ نبوبلاصَّر الدَّولةَ البابليَّةَ الثَّانيةَ ، وخلَفَهُ

Nauruz, Now Ruz (rel.) **النَّوروزُ**

هُو عيدُ رأسِ السَّنةِ عِندَ الفُرسِ ، وأهمُّ أعيادِ الدِّيانةِ المَزْديَّةِ [الزَّرَدَشْتيَّة] . وَنو بمعنى يَومٍ وروز بمعنى جَديدٍ ، وظلَّ الفُرسُ يحتفِلونَ بهذا العيدِ إلى عهدٍ قريبٍ جدًّا !

من عمرِ دولتِهِمُ القصيرِ . وَيذكُرُ سفرُ دانيال بالتَّوراةِ أن مَمْلكةَ بابلَ كانت تِمثالًا كبيرًا رأسُهُ من ذَهبٍ خالصٍ وجسْمُهُ من مَعْدِنٍ وقَدماهُ من حَديدٍ وصَلْصالٍ ، فكانتْ تكفي صخرةٌ واحدةٌ لإلقائِهِ أرْضًا . وقد تولَّى قورش الفارسيُّ هذه المُهِمَّةَ ودخلَ بابلَ في ٢٩ أكتوبر ٥٣٩ ق.م فاستقبلَهُ كَهنةُ مردوك كَمُحرِّرٍ للبلادِ وأضافَ لِنفسِهِ لقبَ حاكمِ بابلَ وسُومر وأكد وحاكمِ بلادِ العالَمِ الأربَعة . وهكذا تداعتْ أكبرُ مَمْلكةٍ شرقيَّةٍ بعد لَطْمةٍ واحِدةٍ وحلَّتْ محلَّها دولةُ الأخمينيِّينَ . وبالرَّغمِ من أنَّ اختفاءَ بابلَ ونينوى الأشورية قَدْ وضَعَ حدًّا للتَّأثيرِ السِّياسيِّ لبلاد الرَّافِدينِ إلا أن آثارَهُما الثَّقافيَّةَ ظلَّت نابضةً حتى بعدَ اندثارِهِما ، فقد صَقلتْ فُتوحَهما ثلاثةُ آلافِ سنةٍ من الحضارةِ فتعمَّقتْ جُذورُها وبَقِيَتْ مُزدهِرةً قرابةَ قرْنَيْنِ من الزَّمانِ في ظِلِّ الأخمينيينَ . وليس في هذا ما يدعو إلى الدَّهشةِ ، فلسنا بصَددِ أوَّلِ نصرٍ يحرِزُهُ المَغلوبونَ على الغالبينَ ، فلقد جاءت مواكِبُ دافعي الجزْيَةِ والجُنودِ والموظَّفينَ المَنْحوتةُ في قصرِ برسيبوليس Persepolis* الأخمينيّ نُسخةً مُكرَّرةً من مواكِبِ الأشوريِّينَ المنحوتة ، وجاءتِ الأسودُ الفارسيَّةُ المشكَّلةُ من الآجُرِّ المزجَّجِ نُسخةً صادقةً من الوُحوشِ الَّتي كانت تُزيِّنُ طريقَ المواكِبِ في بابلَ .

(الصورتان ٣٥٩ ، ٥٤٥)

neo-classicism **الكلاسيكيَّةُ المُحْدَثةُ**

néoclassicisme m. (arts)

تُطلقُ بِصفةٍ عامَّةٍ على الطِّرازِ الفنِّيِّ والمِعماريِّ في الفترةِ مِنْ حَوالي عام ١٧٧٠ إلى قُرْبِ عام ١٨٣٠ ، والمُنْبثِق تحتَ تأثيرِ دَفقةِ الحَماسةِ نحوَ الحضارةِ الكلاسيكيَّةِ من جديدٍ بعدَ أنِ اطَّرحَ الفنانون طِرازَ الرُّوكوكو rococco* المُفرِطَ الأناقةِ والتَّنميقِ مُؤثِرينَ العَودةَ نحوَ صِيَغِ العصرِ الكلاسيكيِّ القديمِ ومَوْضوعاتِه .

وقد باتَ منَ المظاهرِ الَّتي لا تَفْتأُ تَتكرَّرُ في الفنِّ الغربيِّ مُنذُ العُصورِ القَديمةِ تِلكَ الالْتفاتةُ من حينٍ لآخرَ إلى رَوائعِ اليونانِ وروما حتى لا يخلو قَرْنٌ من مَرْحلةٍ كلاسيكيَّةٍ مُحْدَثةٍ من أيِّ نوعٍ كانتْ . وفي قَرنِنا الحالِيِّ

بِأداةٍ زراعيَّةٍ وإما بِمَلامِحِ تِنِّينٍ ذي قرونٍ يُسَمَّى المشروشو .

(الصورتان ٣٧٠ ، ٣٨٢)

neo-Babylonian period

période f. néo-babylonienne (cul.)

العَهْدُ البابليُّ الحديثُ

(٩٩٠-٥٣٩ ق.م)

لَمْ تَعِشْ بابلُ يومًا راضيةً عن تبعيَّتِها لأشور . وما كادتِ الأسرةُ الكاشيَّةُ في العهدِ البابليِّ الأوْسطِ تتهاوى في القرْنِ ١٢ ق.م حتَّى اختلَّ مِيزانُ القُوى في قلبِ بلادِ الرَّافِدينِ وأصبحَ الطَّريقُ مُمَهَّدًا لغازٍ جديدٍ ، ولم يكنْ للمُغيرينَ العَيْلاميِّينَ آنذاك رغبةٌ في أنْ يَقِرُّوا هُناكَ فانحصرَ الصِّراعُ على الأشوريينَ وسكَّانِ الجنوبِ حولَ هذهِ المِنطَقةِ وخاضوا مَعاركَ مُتَّصلةً طَوالَ خمسةِ قُرونٍ تخلَّلَتْها عهودُ سلامٍ قصيرةٌ لم تَزِدْ في واقِعِها على فتراتِ هُدنةٍ يستجمِعُ خلالَها كلٌّ من الطَّرفينِ قُواهُ . وطالَما حاولَ مُلوكُ أشورِ بُلوغَ حلٍّ وسَطٍ هُوَ أن تَرْقى أُسْرةٌ مَحليَّةٌ عرشَ بابلَ شرطَ أن تكونَ تابعةً لَهُمْ . غيرَ أن هذا الهدَفَ لم يَتحقَّقْ وظلَّ السُّخطُ يمورُ في أفئدةِ البابليِّينَ مُدافعينَ عن تُراثٍ يعتزُّونَ به ، فرفضوا الخُضوعَ ولاذوا بالمُستنقعاتِ يُواصلونَ منها حَربَ العِصاباتِ لِيَنْهكُوا القُوَّاتِ الأشوريَّةَ ويبدِّدوا أثرَ انتصاراتِهِم .

وعندما قرَّرَ مُلوكُ أشور في نهايةِ الأمرِ أن يَجمعوا عاصِمَتَيْهِمْ نينوى وبابلَ تحتَ صَوْلجانِهِمْ دمَّر سنحاريب بابلَ في وحشيَّةٍ وسلكها في حُكمِهِ المُباشرِ أو حُكْمِ نائبٍ يُوليهِ ثقَتَهُ ، غيرَ أنَّ آخرَ هؤلاءِ النُّوّابِ ناصرَ الحِزبَ المُعاديَ للأشوريينَ واستقلَّ ببابلَ الَّتي تبوَّأتْ عرشَها أُسرةٌ كِلدانيَّةٌ سامِيَّةٌ جَديدةٌ أسَّسها نابوبلاصر Nabopolassar [أي الإلهِ نابو ينْصُرُ الوريثَ] عام ٦٢٥ ق.م. ولَمْ تَجرُؤْ نينوى عاصِمةُ الأشوريين على مُواجهةِ هذا التَّحدي لِضعْفِها ، بَلْ لَقَدْ سقَطَتْ هي نَفْسُها بعد ذلكَ التاريخِ بثلاثَ عَشْرَةَ سنةً إثْرَ نُشوءِ تَحالُفٍ بين البابليِّينَ والميديين والسُّكوذيينَ قضى على حُكمِ الأشوريينَ قضاءً مُبْرمًا .

غيرَ أنَّ الحِمايةَ الَّتي جاهدَ مُلوكٌ عديدونَ كي يوفروها لِعاصمتِهِمْ لم تُجْدِ شيئًا و لم تُطِلْ

المُتَّجِهةَ إلى أعلى في أبدانِ الأعمِدةِ الدُّوريَّةِ بالرَّغمِ من أنَّ الأخاديدَ [القَنَواتِ] flutings* تَمتدُّ حتَّى تَبلغَ أقصى اتِّساعٍ للمِرْفَقةِ echinus*

(شكل ٤٦)

فَنُّ العَهْدِ البابليِّ الحَديثِ neo-Babylonian art

art m. néo-babylonien (arts)

لم تَقِفِ العِمارةُ البابليَّةُ الحَديثةُ عندَ اقتِفاءِ أثرِ التَّقاليدِ التَّاريخيَّةِ في بلادِ الرَّافدين ، بل جاوزتْ هذا إلى تبنِّي النَّظْرةِ المعماريَّةِ السُّومريَّةِ فإذا نظرتُها تلكَ تغلبُ على عِمارةِ معبدِ الإلهِ مردوك Marduk* الَّذي شيَّدهُ نبوخذنصَّر Nebuchadnezzar* في بابلَ وعلى المباني حولهُ وعلى زقورةِ برجِ بابلَ ، فكلُّها معنًى ومَبْنًى مُشتقَّةٌ منَ التاريخِ السُّومريِّ البابليِّ . فثمَّةَ رابطةٌ وثيقةٌ بين أقماعِ الفُسيْفساءِ المخروطيَّةِ السُّومريَّةِ المأثورةِ عنهم وبين زخارفِ قوالبِ الطُّوبِ المزجَّجةِ البابليَّةِ الحديثةِ . وعلى العَكسِ منَ النحتِ المِعماريِّ الأشوريِّ ونُقوشِهِ الجداريَّةِ البارزةِ الرَّاويةِ للمَلاحِمِ وتماثيلِ اللاماسو الحارسةِ كانتْ تِقْنيَّتا أقماعِ الفُسَيْفساءِ السُّومريَّةِ والقوالِبِ المزجَّجةِ البابليَّةِ لا وظيفةَ معماريَّةً لهما بكُتلةِ الجِدارِ المشيَّدِ من قوالبِ الطِّينِ اللَّبِنِ أو الآجُرِّ ، فهُما في الواقعِ مجرَّدُ تكسيةٍ زُخرفيَّةٍ للسَّطحِ الخارجيِّ ، وكِلاهُما يكوِّنُ غشاءً واقيًا للبناءِ المشيَّدِ من الطُّوبِ اللَّبِنِ ، كما يُعبِّرانِ عنِ الجوانبِ الرَّمزيَّةِ والدِّينيَّةِ للمبنى .

وفي مجالِ النقشِ البارزِ كانت أيضًا ثمَّةَ عودةٌ إلى التَّقاليدِ الفنيَّةِ القَديمةِ سَواءٌ في اللَّوحاتِ التِّذكاريَّةِ أو الأنصابِ أو الكسودورو kudurru* وفي مجالِ الحَفْرِ الدقيقِ على الحَجرِ عُثِرَ على عددٍ كبيرٍ من الأختامِ الأسطوانيَّةِ والمُنبسِطةِ ، وإن وجدَ الإخصائيُّون مشقَّةً في التَّمييزِ بين الأختامِ الأشوريَّةِ والبابليَّةِ الجديدةِ لتشابُهِ الموضوعاتِ المطروقةِ ، وهي إما صِراعٌ بين حيواناتٍ وبطلٍ مُجنَّحٍ أو غيرِ مُجنَّحٍ ، وإما مشاهدُ تعبُّدٍ يقفُ فيها مؤمنٌ أمامَ رمزٍ دينيٍّ مع اختفاءِ تمثيلِ الآلهةِ الآدميَّةِ الشَّكلِ والاكتفاءِ بتصويرِها في رُموزٍ كالأهِلَّةِ والنُّجومِ أو الخناجرِ والتَّنانين . وكان يُرمزُ لمردوك بمِعْوَلٍ ، كما يُرمزُ لآلهةِ بابلَ إما

دماءَ البَطلِ أُوربستس حَسْبَ مَلهساةِ أُربستوفانس الشَّديدةِ المَرارةِ . وقد كَتبَ الشَّاعِرُ توماس إليوت T.S. Eliot لِقصيدتِهِ « سويني في مُصارعةِ القَـدَرِ » Sweeny Agonistes الَّتي يبايِنُ فيها بينَ عظمةِ الماضي وَتفاهةِ الحاضِرِ عُنوانًا فرْعيًا هُوَ « أجزاءُ من ميلودراما أربستوفانيَّةٍ » . كذلكَ استخدَمَ سيغموند فرويد Sigmund Freud بعضَ شَخْصيَّاتِ الأدبِ الإغريقيِّ مِثْلِ أُوديبِ Oedipus وإلكترا Elektra ونارسيسوس Narcissus للرَّمْزِ إلى نَزَعاتٍ لا واعيةٍ في سَيْكولُوجيَّةِ البَشَرِ ، وهُوَ دَليلٌ آخَرُ على نَزْعتِهِ الكلاسيكيَّةِ المُحدَثةِ .

ويلجأُ جيمس جويس James Joyce في روايتِهِ « صورةُ الفنَّانِ شابًّا » The Portrait of the artist as a young man ١٩٢٢ إلى المَواقِفِ والرُّموزِ الكلاسيكيَّةِ بطريقةٍ غيرِ مُباشرةٍ بوَصْفِها أُطرَ الدِّلالةِ ، وإن تَجنَّبَ مع ذلكَ اللُّجوءَ إلى فكرةِ النِّظامِ الكامِنةِ في الأشكالِ الفنيَّةِ الكلاسيكيَّةِ ، ثم إنَّه استَخْدم تِقنيةَ « تيَّارِ الشُّعُورِ » stream of consciousness الَّتي جعلتْ منَ القوالبِ القصصيَّةِ الكلاسيكيَّةِ حيلًا أدبيَّةً تُضْفي ما يُشْبِهُ الوَحْدةَ المُتكامِلةَ على سَرْدِهِ المُتَّسِمِ بِفَوْضى الأحلامِ والتَّأمُّلاتِ الشَّارِدةِ .

Neo-impressionism *néo-impressionnisme m.*

الانطباعيَّةُ المُحْدَثةُ ، التأثُّريةُ المُحْدَثةُ (arts)

هي في الواقعِ لا صِلةَ لها بالانطباعيَّةِ Impressionism * إلَّا في القليلِ ، وتبدو أكثرَ ما تَبْدُو نقاءً على يدِ الفنانِ سيرا Seurat * ، فَهِيَ تَعْتَمِدُ على نظريَّةِ « اختلاطِ الألوانِ في مرأى البَصرِ » optical mixing* وعَلى المُكوِّناتِ « الشَّكليَّةِ » الصَّارِخةِ ، وكِلاهُما لهُ صِلةٌ بالعقلانيَّةِ شديدةٌ ، إذ هما يَخْتلِفانِ عن التَّلوينِ العابِرِ والتَّكوينِ الفَنِّيِّ الَّذي يَحْكي اللَّقطاتِ الفُوتوغرافيَّةَ العارِضةَ للانطباعيَّةِ .

وأوَّلُ ما ظَهرَتْ الانطباعيَّةُ المُحْدثةُ في مَعْرِضِ « صالونِ الفنَّانينَ المُستقلِّينَ » بباريس عامَ ١٨٨٤ حيثُ عَرَضَ سيرا لَوْحَتَهُ « المُسْتحِمُّونَ في أنسيير » Bathers at Asnières (بِمُتْحفِ تيت في لندن حاليًا) . وفي عامِ ١٨٨٦ عَرضَ سيرا وسينياك

فرض على المُمثِّلينَ وِضعاتٍ ساكنةً تَخْلعُ عليْهِمْ سُكونَ الأعْمدةِ الإغريقيَّةِ ، ووضَعَ جوقةَ الكوروس وراءَ لوحةٍ منَ النَّقشِ البارِزِ بِحَيْثُ لايبدو مِنْهُم غيرُ رُؤوسِهم .

واستمرَّ النَّهلُ من الكلاسيكيَّاتِ حتَّى عامِ ١٩٣٠ حينَ عاد سترافنسكي إلى التَّعاونِ من جديدٍ مع أندريه جيد André Gide في عملٍ للأوركِسْتر والكوروس والتينور أُطْلِقَ عليهِ اسمَ بيرسيفوني Persephone* ١٩٣٤ .

وقد انعكسَتْ الكلاسيكيَّةُ المُحدثةُ أيضًا في تصاويرِ بيكاسو خلالَ تلكَ الفَتْرةِ وخاصَّةً صُورتَهُ الشَّهيرةَ « ربَّاتُ الحُسنِ الثَّلاثُ » The Three graces (متحف الفنِّ الحديثِ بنيويورك) ، وأكَّدتْ تماثيلُ مايول Maillol ودبسيو Despiau من جديدٍ الأهمِّيَّةَ التَّعبيريَّةَ للجسدِ الإنسانيِّ العاري سواءً في النَّحتِ الكامِلِ أم في النَّقشِ البارِزِ ، ومن ثَمَّ فهِيَ النَّظيرُ النَّحتيُّ للحركةِ الكلاسيكيَّةِ المُحدَثةِ في التَّصويرِ بفَرَنسا .

وَشاركتِ المُوسيقى بدَوْرِها هي الأُخرى في أعمالِ الباليه وبعضِ المؤلَّفاتِ الموسيقيَّةِ الآليَّةِ مثلِ « ضَراعةَ إلى پان » Invocation to Pan لكلود ديبوسي Debussy * والسِّمفونيَّةِ الكلاسيكيَّةِ الشَّهيرةِ Classical symphony لبروكوفييف Prokofieff* الَّتي صاغها على نَهْجِ أُسْلوبِ القرنِ الثَّامِنَ عَشَرَ السِّيمفونيِّ ، وَحذا في خاتِمتِها حذوَ هايدن Haydn * . ولَمْ يَقْتَصِرْ هذا النَّشاطُ على الفُنونِ وحدها بل تَعدَّاها إلى الأدبِ الَّذي أسهم في إعادةِ تأويلِ الأساطيرِ الإغريقيَّةِ القَديمةِ بعباراتٍ لبقةٍ لتقديمِ مُقابلاتٍ أخلاقيَّةٍ وسياسيَّةٍ بينَ الماضي والحاضِرِ واستيحاءِ العِبْرةِ منها ، وهُوَ ما نراهُ في أعمالِ أندريه جيد مُنْذُ روايةِ « پروميثيوس الَّذي لم يُحكَمْ وثاقُهُ » Le Promethée mal enchainé ١٨٩٩ إلى « ثيسيوس » Theseus* ١٩٤٦ الَّتي تَتضمَّنُ سيرتَهُ الذَّاتيَّةَ ، ثمَّ في أعمالِ فرانز ڤرفل النَّمساويِّ Franz Werfel مِثْلِ مسرحيَّتِهِ المُعاديةِ للْحربِ « نِساءُ طروادةَ » The Trojan women ١٩١٤ ، وأعْمالِ جان پول سارتر Jean-Paul Sartre مِثْلِ مسرحيَّةِ « الذُّبابِ » The Flies ١٩٤٣ الَّتي مُثِّلتْ في باريس أثناءَ الاحتلالِ النازيِّ وتضمَّنتْ تلميحًا واضِحًا إليهِ بأسرابِ الذُّبابِ الَّتي جاءتْ كوباءٍ لتَمُصَّ

شَهِدَ عامُ ١٩٢٠ وما تلاه انْقِلابًا حاسِمًا نحو هذا الاتجاه ، فلَقَدْ كان للتَّطرُّفِ الوجدانيِّ لبعضِ التَّياراتِ الفنيَّةِ مثلِ نزعاتِ « التَّعبيريَّةِ التَّصويريَّةِ » وَانفجاراتِ « البدائيَّةِ المُحْدثةِ » الفَضْلُ في الكشْفِ خلالَ مرحلةِ الهُدوءِ النِّسبيَّةِ الَّتي أعقبتْ عاصِفةَ الحربِ العالميَّةِ الأولى عن أنَّ النِّظامَ والوُضوحَ أجدى منَ العُنْفِ في التَّعبيرِ ، تمامًا مِثلما حَدَثَ في أعقابِ الثَّورةِ الفَرنسيَّةِ والحُروبِ النابوليونيَّةِ . ففي عامِ ١٩١٧ قَصَدَ بيكاسو Picasso* إيطاليا حيثُ تأثَّرَ كُلَّ التَّأثُّرِ بتصاويرِ الرُّومانِ الجداريَّةِ في پومپي ، والتقى في روما بالفنَّانِ الموسيقيِّ سترافنسكي Stravinsky* وَالفنَّانِ الرُّوسيِّ دياغيليف Diaghilev * الَّذي كانَ يُديرُ وقتذاكَ في روما فِرقةَ الباليه الرُّوسيِّ الشَّهيرةَ . وأثمَرَ هذا اللِّقاءُ تعاوُنَهُمْ في إنجازِ باليه سُمِّيَ پولتشينلا Pulcinella* أُخرِجَ لأوَّلِ مرَّةٍ في باريس سنةَ ١٩٢٠ عَلى نصٍّ موسيقيٍّ لسترافنسكي جاءَ بناؤُهُ وَفْقَ نَهْجِ مُتابعةِ رقصةٍ كلاسيكيَّةٍ من مَطْلعِ القرنِ الثَّامنَ عشَرَ ، ولَحْنُهُ مُقْتَبسٌ عن پرغوليسي Pergolesi* ، على حينَ صَمَّمَ بيكاسو الثِّيابَ وَفْقَ نَهْجِ ثيابِ شُخوصِ المَلْهاةِ المُرْتَجلةِ commedia dell'arte * بعدَ تحويرِهِ، واشتملَتْ مناظِرُهُ على سِتارٍ خلفيٍّ يفيضُ برسومٍ تُشيعُ فيها الزَّوايا تُمثِّلُ طَريقًا في نابلي يُطِلُّ على الخَليجِ وبُرْكانِ ڤيزوڤ تحتَ ضوءِ القمرِ .

وفي عامِ ١٩٢٢ ظهرَ بباريس اقتباسٌ لِمسرحيةِ أنتيغونا Antigone لسوفوكليس على يَدِ جان كوكتو Jean Cocteau قامَ بيكاسو بتَصميمِ مناظِرِهِ وأقنِعَتِهِ على حينَ قامَ آرثر هونيغر Arthur Honegger بتأليفِ مقاطِعَ مُوسيقيَّةٍ لآلَتيِ الهارپ والأوبوا تتخلَّلُ العَرْضَ المسرحيَّ .

وفي عامِ ١٩٢٧ انتهى سترافنسكي من إعدادِ مُوسيقى الأوپرا ــ أوراتوريو opera - oratorio «أوديبُ مَلِكًا» Oedipus rex الَّتي تولَّى إخراجَها دياغيليف . وبلَغَ التَّعلُّقُ بالكلاسيكيَّةِ حدًّا جعلَ جان كوكتو الَّذي اقتبسَ مسرحيَّتَهُ عن سوفوكليس وكتبَها أصلًا بالفرنسيَّةِ أنْ يعيدَ صياغتَها في لُغةٍ لاتينيَّةٍ ، لتقديمِ المسرحيَّةِ بلُغةٍ « عتيقةٍ » ذاتِ إيقاعٍ شاعريٍّ يُوحي بجَوِّ المُراقةِ القَديمةِ ، حتى لقد

Modigliani* . وَتمثّلت هذه النّزعةُ في مجالِ الموسيقى على يد سترافنسكي Stravinsky* في مَقطوعَتِه الموسيقيَّة للباليه « طقوس الرّبيع » Rites of spring .

neo-Sumerians *néo-sumériens* (cul.)
السُّومريُّونَ الجُدُدُ
(٢٢٨٥-٢٠١٦ ق.م)

ما إن تراخى بأسُ أسرةِ سرغون الأكديّ وجيشه حتّى تدفقت قبائلُ الغوتيّينَ Guti* الهمجيّةُ الّذين طالما هدّدوا الإمبراطوريّةَ الأكديّةَ فانحدَروا من جبالِ العراقِ الشّماليّةِ الشّرقيّةِ صوبَ أكد مُخرّبين المُدنَ والمعابدَ فتملّكوا زمامَ السُّلطةِ ولم تنجُ من سيطرتِهم إلا الجزءُ الجنوبيُّ من بلادِ ما بينَ النّهرين . وفي هذا المكانِ بعدَ انهيارِ الإمبراطوريّةِ الأكديّةِ بدأ البعثُ السُّومريُّ بينما استمرَّ الملوكُ الغوتيّونَ في شمالِ البلادِ في محاولتِهم لبناءِ شكلٍ ما للإمبراطوريّةِ ، ولكنّهم عجزوا عن فرضِ سُلطةٍ قويّةٍ مركزيةٍ على مَدى قرنٍ كاملٍ انتهى باستقلالِ المدنِ السُّومريّةِ الكُبرى مثلِ الوركاء ولغش وطرْدِها للغوتيّين . وهكذا ظهر السُّومريُّون الجُددُ فقبضوا على زمامِ الأمرِ ولكنّهم لم يَمسُّوا التّقدُّمَ الفنّيَّ والحضاريَّ الّذي حقّقهُ الأكديُّونَ خلالَ قرنين . وقد حمَلَ الفنُّ السُّومريُّ الجديدُ ملامحَ التّحرُّرِ والتّقدُّمِ ، وكانت حركةُ إحياءِ المفاهيمِ والأشكالِ السُّومريةِ القديمةِ في مجالاتِ الدّينِ والسّياسةِ وإدارةِ الدّولةِ حركةً أصيلةً ولو أنّ العناصرَ الأكديّةَ قد غدتْ تدريجيًّا جُزءًا لا ينفصلُ عن الحضارةِ السُّومريةِ الجديدةِ . وقد فَرَضَتْ أور Ur سيطرتَها بين عامي ٢١٢٤ و ٢٠١٦ ق.م على بلادِ الرّافدين وتركت أسماءَ مُلوكِها الخمسة على قوالبِ اللّبنِ الّتي كانت تحمِلُ الأختامَ الملكيّةَ المحتويةَ نصوصًا قصيرةً أو تعليقاتٍ موجزةً . واهتمَّ السُّومريون الجددُ بالزّقورات ziggurat* كما عملوا على توسيعِها وتطويرِها فحفلَتْ بها جميعُ المدنِ السومريّةِ في عهدِهم المتميّزِ بالاستقرارِ . وازدهرَ النّحتُ في عصرِ السُّومريّين الجُددِ وتميّزت به لغش الّتي أصبحت رائدةً للنّحتِ كمًّا وكيفًا خلالَ قرنٍ كاملٍ ، كما ازدهرَ النّقشُ الخفيفُ البُروزِ واحتفظَ بنهجِ الأكديّين في التّبسيطِ والبُعدِ عَنْ حشدِ اللوحةِ بالشّخصياتِ أو الأحداثِ . وهكذا لم يكتفِ

Porphyry على تفسيرِ فَلسفةِ أفلوطين ، وَنشرِها في المؤلَّفِ المعروفِ باسمِ « التّاسوعات » Enneads* .

وعلى الرَّغمِ من أنَّ أبرزَ شخصيّةٍ يونانيّةٍ في الفلسفةِ الإسلاميّةِ هي أرسطو ، فقدِ استمدَّ العَربُ أوّلَ عِلمِهم بفلسفةِ أرسطو من شُرّاحِ الأفلاطونيّةِ الحديثةِ ، وكانَ المذهبُ الّذي غلَبَ عليهِم هو مذهبَ أفلوطين وتلميذِه فورفوريوس . وقد نظرَ الفلاسفةُ العربُ بصفةٍ عامّةٍ إلى أفلاطون بعينِ شُرّاحِهِ الأفلاطونيّينَ المُحدثينَ ، فعندما تكلّمَ الكِنْديُّ فيلسوفُ العَربِ في النّفسِ ظَهرَ لديهِ تأثيرُ العنصرِ الأفلاطونيّ قويًّا ، وكذلك في أقوالِهِ الميتافيزيقيّةِ . وحينما يُشيرُ الفارابي إلى أفلاطون — فيما عدا نظريّتَهُ في المدينةِ الفاضلةِ — وكذلك ابنُ رُشد وابنُ سينا إنْ تصريحًا أو تلميحًا ، فإنّما هوَ في جميعِ الأحوالِ أفلاطون كما يراهُ أفلوطين وأتباعُهُ . ولما كانتِ الأفلاطونيّةُ الحديثةُ تُعدُّ تفسيرًا جديدًا لأفلاطونَ فإنَّ هناكَ مَنْ يرى أنّ إلهيّاتِ أرسْطو الّتي افتُرِضَ فيها أنَّ أرسطو قد غدا أفلاطونيًّا في شيخوخَتِه ، كانت ذاتَ تأثيرٍ عميقٍ في الفلسفةِ الإسلاميّةِ . كذلكَ تأثَّرَ السُّهرورديُّ المقتولُ والإشراقيّونَ بصفةٍ عامّةٍ بالنّواحي الصُّوفيّةِ للأفلاطونيةِ أو بمعنى آخرَ بالأفلاطونيّةِ الحديثةِ ، وجعلوا أفلاطونَ الصُّوفيَّ أهمَّ حُجّةٍ في الفلسفةِ .

neo-primitivism **البِدائيّةُ المُحدَثةُ**
néo-primitivisme m. (arts)

يُقصدُ بها الاقتباسُ الواعي بواسطةِ فنّانين بارعين لِنماذجِ الفنِّ البدائيّ مثلِ فنونِ أهالي البحارِ الجنوبيّةِ والقبائلِ الإفريقيّةِ . وكانَ أوّلُ الفنّانينَ الّذينَ استخدَموا الصّبغَ والموضوعاتِ البولينيزيّةَ Polynesian التّربةَ الألوانِ في تصاويرِهِمْ وصُوَرِهِمُ المطبوعةِ على الخشبِ woodprint* هُوَ بول غوغان Gauguin* . وكما كانتْ مشاهِدُ الحريمِ الشّرقيةِ في الجزائرِ هي المُلهِمةَ للمُصوِّرِ ديلاكروا Delacroix* ، والصُّورُ اليابانيّةُ المطبوعةُ على الخشبِ هي المُلهمةَ للفنّانينَ الانطباعيّينَ impressionists ، غذتِ المَنحوتاتُ الإفريقيّةُ مَصدَرَ إلهامٍ لفنّاني القرنِ العشرين وعلى رأسِهِمْ بيكاسو Picasso* وموديلياني Signac* وبيسارو Pissarro* أعمالًا مؤسّسةً على نظريّاتِ سيرا في آخرِ معرِضٍ للفنّانينَ الانطباعيّين ، ومِنْ هنا كانَ الأخذُ بهذهِ الحركةِ فرعًا للانطباعيّةِ . (انظر pointillism)

Neoplatonism *néoplatonisme m.* (cul.)
الأفلاطونيّةُ الحديثةُ أو الجديدةُ ، الأفلاطونيّةُ المُحدَثةُ

هذهِ النّسبةُ إلى أفلاطون الّذي لهُ فلسفتُهُ المَعزوّةُ إليهِ ، وإذ كانتْ ثمّةَ فلسفةٌ أخرى تُعزى إلى أفلوطين Plotinus ، مِنْ أجلِ هذا كانَ الوصفُ لها هُوَ « الأفلاطونيّةُ الحديثةُ » للتّفرقةِ بينَ الفلسفتَيْنِ ؛ الفلسفةِ المنسوبةِ إلى أفلاطون وتلكَ المنسوبةِ إلى أفلوطين ، والمُتميّزةِ بأنَّ عمادَها أصولُ فلسفيّةٌ لا دينيّةٌ ، وكذا بُعْدُها عن التّعرُّضِ للأخلاقيّاتِ . وقد وُلِدَ أفلوطين (٢٠٥ — ٢٧٠) بمدينةِ أسيوط وتعلّمَ في مدرسةِ الإسكندريّةِ ، ثمّ قصدَ الهندَ وفارسَ حيثُ ارتشفَ ينابيعَ الصُّوفيّةِ الهنديّةِ ودرسَ تعاليمَ بوذا وعقائدَ البراهمةِ إلى أن عادَ إلى الإسكندريّةِ ليُبشّرَ بنظريّتِهِ الّتي اتّجهتْ إلى التّعرُّفِ على ما وراءَ الطّبيعةِ ومُنشئِ الكَوْنِ . فالكَوْنُ في رأيِهِ صادرٌ عن مُنشئٍ أزليٍّ دائمٍ لا يُدركُهُ البصرُ ولا يُحيطُ به الفِكْرُ ولا يَبلُغُ كُنْهَهُ الفهمُ . ثمّ إنّ جميعَ الأرواحِ شُعَبٌ لِروحٍ واحدةٍ تتّصلُ بمُنشئِ الكَوْنِ من خِلالِ العقلِ ، وإنّ العالَمَ في تدبيرِهِ وتكوينِهِ خاضعٌ لِمُنشئِ الأشياءِ الّذي هو ليْسَ بجوهرٍ ولا عَرَضٍ وليْسَ فكرًا ولا إرادةً كفكرِنا وإرادتِنا ، يقبضُ على كُلِّ شيْءٍ بنعمةِ الوُجودِ . ومن هُنا كانتْ نظريّتُهُ المعروفةُ بنظريّةِ « القبضِ الإلهيّ » الّتي تُفسّرُ الخَلْقَ بأنّ اللّهَ هو مَصدرُ كُلِّ هذه المَخلوقاتِ وَعنْهُ جاءتْ ، وأنّ الإنسانَ لا يَبلُغُ درجةَ الكَمالِ إلّا إذا تخلّصَ منَ الجسديّةِ واندمجَ مع الذّاتِ العليا . وهذا الواحدُ الأحدُ هو العقلُ الإلهيُّ ، كانت عنْهُ النّفسُ الكونيّةُ أوِ الكلّيةُ ، الّتي كانت عنها أنفسٌ جُزئيّةٌ وحسيّاتٌ قابلةٌ للتّشكّلِ . فالنّفسُ ذاتُ نزعتين : نزعةٌ عُليا موصولةٌ بالفِكرِ الرّبّانيّ ، ونزعةٌ دُنيا تتمثّلُ في المادّيّاتِ ، إذْ جوهرُ الأفلاطونيّةِ الحديثةِ هُو الإيمانُ بواحدٍ أحدٍ ، وعنْهُ يفيضُ كُلُّ شيْءٍ .

وقد عَكَفَ تلميذُهُ فورفوريوس

السومريون الجدد بإصلاح الخسائر التي نجمت عن غزو الغوتيين بل استهلوا عصرا ذهبيا جديدا . كما أن التخلص من سيطرة الأكديين لم يؤد إلى هدم كل ما بناه الساميون الأكديون في ميدان الفن ، إذ استفاد السومريون من الدرس ، فخف تزمتهم والتزموا المرونة التي عجلت بها التقلبات السياسية الجديدة .

وفي هذه المرة لم تتم التغيرات السياسية على يد جماعات من الهمج البرابرة ، بل على يد الساميين الغربيين الذين تخلصوا من السيطرة المفروضة عليهم ومضوا للأخذ بثأرهم ، وهم الأموريون Amorites* .

Nestorians **النساطرة**

nestoriens m.pl. (cul.)

طائفة من المسيحيين ينتسبون إلى نسطوريوس Nestorius بطريرك القسطنطينية الذي أعرض عن تسمية مريم العذراء بأم الإله . وقد عارضه كيرلس السكندري ، وانعقدت بسبب ذلك مجامع دينية ثلاثة متلاحقة كان آخرها عام ٥٥٣ . وقد ناصرت كنيسة أنطاكية مذهب نسطوريوس ، غير أنه لم يبق معه إلى النهاية إلا كنيسة فارس التي غدت الكنيسة النسطورية ، ولا يزال لها أتباع في العراق وإيران ومالابار والهند ، وطقوسها سريانية شرقية ، وتدعى أيضا الكنيسة الأشورية . وتميزت هذه الكنيسة بحياة الرهبنة فأوفدت المبشرين إلى آسيا الشرقية منذ مطلع القرن السادس فنشروا النصرانية في فارس والهند والصين .

new art (arts) see: **ars nova**

new comedy **الملهاة الحديثة**

comédie f. nouvelle (drama)

هي الملهاة اليونانية التي نشأت في عهد الإسكندر الأكبر حوالى عام ٣٣٠ ق.م ، واستمرت خلال القرنين الرابع والثالث ق.م ، و تميزت بازدياد تماسكها الدرامي لتصبح فنا أشق من المأساة . ذلك أن المأساة تشكل من عقدة معروفة بين الأساطير السائدة ، كما أن حلها يتمثل في تدخل الإله المنقذ المختبئ بالآلة deus ex machina* والذي يقف متحفزا يترصد الأحداث ، بينما تنسج أحداث الملهاة الحديثة نسجا جديدا تماما وتحتاج إلى حل ليس من اليسير بلوغه ، وتخففت من كافة العناصر الخيالية والشوائب الخلقية واستحالت إلى دراما أخلاقية ومرآة للحياة اليومية لطبقة الأثرياء من البورجوازيين . كما اطرحت الملابس الفاضحة ، وأصبحت الملابس صورة صادقة لمظاهر الحياة اليومية . أما الحشو الذي كان يستخدم في تضخيم الأجسام وكذا الأقنعة القبيحة المنفرة فقد بقي هذا وذاك مقصورا على فئة من الطبقة الدنيا مثل العبيد والطهاة ومن إليهم من أصحاب المهن الوضيعة ممن كانت تعج بهم الملهاة القديمة والمتوسطة . واختفت الملهاة الخيالية وانقطعت الصلة بين الكوروس وبين أحداث المسرحية ، فلم تعد جوقة الإنشاد إلا مجموعة أفراد في حفل سمر ، يظهرون على المسرح لتقديم فاصل من الرقص والغناء يضفي على المسرحية جوا من المرح والحيوية . كذلك تطورت الأقنعة المعبرة عن الشخصيات التي ترتديها ، فظهر أحد عشر قناعا للشباب يمثل إحدى عشرة شخصية مختلفة ، كشخصية الفتى المتحضر والفتى الريفي والعاشق الرقيق والعاشق العدواني ، وتسعة أقنعة للمسنين وسبعة أقنعة لأنماط العبيد ، وأربعة عشر قناعا لأربعة عشر نموذجا من الفتيات المختلفات الطبقات الاجتماعية ، وثلاثة أقنعة لعجائز النساء ، إلى جانب نماذج أخرى للطوائف الاجتماعية المختلفة من طهاة وجنود وطفيليين ومنافقين وما إلى ذلك . ويعد ميناندر Menander* أهم شعراء الملهاة الحديثة .

(صورة ٤٠٧)

New Kingdom *Nouvel Empire m.* (cul.)

الدولة الحديثة ، أو عصر الإمبراطورية المصرية

تبدأ من الأسرة ١٨ حتى الأسرة ٢٠ من عام ١٥٧٠ إلى عام ١٠٩٠ ق.م.

Nibelungen Lied **قصيدة أو أغنية النبلونغ**

Chant de Nibelungen (Ger.: **Nibelengenlied) (myth.)**

أهم المنجزات التي خلفتها العصور الوسطى وأجمل أثر من آثار الفن الألماني القديم ويطلق عليها البعض « إلياذة الألمان » . وهي قصيدة ليست ذات أهمية تاريخية وإثنولوجية فحسب بل وأهمية إنسانية عميقة وأثر بالغ . ويرجع الفضل في معرفة الديانة القديمة التي انتشرت من أيسلنده إلى البلاد الإسكندنافية وألمانيا وفي معرفة أساطير سكان الشمال الأقدمين إلى الوثيقتين الهامتين : الإدا الكبرى Older Edda والإدا الصغرى Younger Edda اللتين يرجع تاريخهما إلى القرنين ١٢ و ١٣ . ومعنى كلمة إدا هو الجدة ، وفي تسميتها بالإدا ما يوحي بالطابع الخيالي الخرافي الذي يميز مجموعات القصص الشعبي الذي يحكى للأطفال بطريقة شائقة تتغنى بمآثر أجدادهم ومغامرات أبطالهم ومعجزات آلهتهم . كتبت الإدا الصغرى نثرا في القرن ١٢ وتضمن الجزء الأكبر منها أبحاثا فنية عن الشعر وطريقة صياغته ، وترك الجزء الأخير لأساطير عصر ما قبل التاريخ . وكتبت الإدا الكبرى في القرن ١٣ وهي تفوق الصغرى في قيمتها الأسطورية ، ذلك أنها تتكون بقوامها كله من قصائد شعرية منفصلة وإن دارت كلها حول قصة واحدة . وقد ضاع معظم هذه القصائد إلى أن عثر عليها قس علامة في القرن ١٧ وبدأت تعرف طريقها إلى العالم الخارجي ، فانتقلت شذرات منها إلى الأدب الإنجليزي في القرن ١٨ بفضل اهتمام الأدباء . ومنذ قرن تقريبا ذاعت الأساطير والقصص الشعبية الأيسلندية في اللغة الإنجليزية عندما قام الشاعر الإنجليزي وليام موريس بترجمة ساغا الفولسونغ والنبلونغ وسيغفريد التي نالت من الذيوع والانتشار ما نالته قصة سندريلا .

Nibelung's Ring *L'Anneau des Nibelung*

(Ger.: **Der Ring des Nibelungen**) (myth.)

خاتم النيبلونغ ، رباعية النيبلونغ

استمد الموسيقار ريتشارد فاغنر مسرحياته الموسيقية الأربع : ذهب الراين Rhine gold وفالكيري Valkyrie* وسيغفريد Siegfried* وغروب الآلهة Twilight of the gods والتي دعاها معا خاتم النيبلونغ من قصيدة النبلونغ وإن لم يبلغ في صياغتها الشعرية ذلك المستوى الرائع الذي بلغه في صياغتها الموسيقية ، وتناول الأصل الذي نقل عنه

نِنّ — تُو **Nintu**

Nintu (myth.)

أطلق أهل سومر وبابل على تلك القوة الإلهية الكامنة في باطن الأرض التي إليها إخصاب النبات واخضراره ونماؤه اسم نن — تو أي سيدة الولادة ، وصوروها امرأة ترضع طفلا وقد أظلت بردائها جملة من أطفال ، إشارة إلى أنها أم الأطفال جميعا منها يولدون ، كما أنها أم الآلهة ، تهب التناسل من تشاء وتحرمه من تشاء . وهذه القوة التي إليها حياة النبات الذي به وجود الإنسان والحيوان هي التي أكسبتها مكانة لا تقل عن مكانة « آنو » Anu * و « إنليل » Enlil * .

Niobe *Niobé* (myth.) **نيوبي**

عندما طلب إلى نساء طيبه أن يتجمعن حول المحاريب ويقدمن القرابين ويحرقن البخور ويتضرعن للربة لاتو وولديها أبوللو وأرتميس ، صاحت نيوبي زوجة الملك أمفيون ذات الفتنة الرائعة: « ماهذا النزق ؟ مالكن ولآلهة من السماء سمعتن عنها ولم تشهدنها ؟ كيف تتضرعن للربة لاتو وأنتن لم تحرقن حتى اليوم بخورا لتكريم الوهيتي ؟ إن جدي هو أطلس الجبار الذي يحمل قبة السماء على كتفيه ، وجدي الآخر هو زيوس الذي هو أيضا والد زوجي ، ثم إنني بعد هذا جميلة جمال الإلهات ولي سبعة أبناء وسبع بنات . أو تجرؤن بعد ذلك على أن تفضلن علي تلك الربة لاتو التي تعرفن أن الأرض الفسيحة رفضت أن تمنحها رقعة ضئيلة لتكون لها مأوى حين أوشكت أن تضع جنينها حتى أشفقت عليها جزيرة ديلوس وقدمت لها مأواها ؟ إنني أملك الكثير الذي لا يترك لي مجالا للخوف . ولنفترض أنه انتزع مني بعض أولادي ، فإن أنا فقدت بعضهم فسيبقى لي منهم أكثر من مجموع أسرة لاتو التي لا تتميز عن المرأة العقيم إلا قليلا ، فلتكففن عن تقديم هذه القرابين ».

وأطاعت نساء المدينة وانصرفن عن المحاريب قبل إتمام الطقوس ، فاستبد الحنق بلاتو واستصرخت ولديها أبوللو وأرتميس .

وكان بعض أبناء أمفيون ونيوبي السبعة يمتطون ظهور جيادهم المطهمة ، وكان أكبرهم يدور بجواده حين ندت عنه صرخة

فرقة دياغيليف Diaghilev* .

Nike **نيكية**

Nikē f. (arts)

ربة النصر عند الإغريق ، ويسميها الرومان « فكتوريا » ، وتصور في هيئة ربة صغيرة السن ذات جناحين ، تحمل إكليلا أو سعفة نخلة تعبيرا عن النصر ، كما كانت تحمل الصولجان ، وتصور أحيانا فوق كرة .

Nike of Samothrace *La Victoire (Nikê) de Samothrace* (arts) **تمثال ربة النصر المجنحة (بصاموطراقيا)**
(١٨٠ ق.م)

يعد تمثال « نيكية صاموطراقيا » المنتصب على مقدمة سفينة وقد عبثت الريح بثياب الربة فشدتها إلى الوراء تجسيدا لفكرة النصر . وثمة وشائج تاريخية وثيقة تربط بين هذا التمثال ومذبح زيوس Alter of Zeus في برغامون . ففي عام ١٩٠ ق.م انتهت المعارك التي خاضتها كل من روما وبرغامون ورودس ضد أنطيوكيوس الثالث ملك سوريا بالنصر ، فخلد أهل رودس ذكرى نصرهم في صاموطراقيا مثلما خلد ملك برغامون ذكرى نصره ببناء مذبح زيوس .

ومن المرجح أن تمثال صاموطرافيا قد سبق بناء مذبح زيوس . وعلى الرغم من بساطة تمثال ربة النصر المجنحة بمقارنته بمعبد زيوس إلا أنه يعبر عن مضمون جديد بين تماثيل الأماكن المكشوفة حين يضمها نمط معماري شامخ ، إذ كان التمثال يرتفع فوق صدر سفينة في قمة المباني التي تشمل المعبد والخلوة والمسرح والتي كانت تتدرج على أحدورة الهضبة المقدسة في برغامون قبل أن يحتل مكانه الآن أعلى الدرج في متحف اللوفر .

(صورة ٣٠٤)

nimbus **هالة الرأس النورانية**

nimbe f. (arts)

وتكون على شكل قرص ذهبي أو دائرة من الضوء تطوق رأس شخصية مقدسة .

(انظر aureole; halo)

بكثير من التصرف والتعديل . وبقي له فضل هذه الموسيقى الدرامية التي كتبت لأساطير الشمال والتيوتون الذيوع والانتشار خارج ألمانيا وخلدت أسماء آلهة وأبطال ستظل أليفة إلى الشفاه والآذان والقلوب خاصة لدى كل موسيقي دارس لها ، هاو أو محترف . فقد فتح فاغنر كتب الميتولوجيا القديمة ليخرج أبطال الأساطير يتمشون بيننا أحياء من جديد .

niche *niche f.* (arch.) **حنية**

تجويف أو دخلة في الحائط بسقف منحن . وتكون جلسته على مستوى الأرض أو مرتفعة عن سطح الأرض (مج) ويمكن أيضا نسميته بالكوة أو المنعطف أو المشكاة أو المحراب mihrab*

Nichiren (rel.) **نِخيرين**

مؤسس نحلة بوذية في اليابان ظهرت خلال القرن الثالث عشر ، والتفت حول الإيمان بألوهية بوذا وبأنه مصدر الأشياء جميعا ، فهو كالقمر في السماء ، والكائنات الأخرى كأشعته الحائلة المتغيرة المنعكسة على أسطح المياه ، فهو وحده الكائن الحق ، وهو الذي تستمد منه جميع المظاهر التي يدركها الحس ، وهو ما نتج عنه ظهور مبدإ التوحيد في اليابان ، أي القول بوجود إله واحد خالق لجميع الكائنات الأخرى .

Nijinsky, Vaslav (blt.) **نيجينسكي ، ڤاسلاف**
(١٨٩٠-١٩٥٠)

راقص باليه روسي من أصل بولندي امتاز بقدرته على التحليق فكان معجزة في زمانه حتى قال عنه أحد النقاد من معاصريه : « كانت الوثبة العظمى حين يقفز عاليا هي ذروة فنه حيث تراه وقد ثبت في الهواء لفترة تتجاوز بضع ثوان ، موحيا بسمات وجهه وقسمات جسده أنه على وشك أن يواصل صعوده ليمارس لعبة الحبل الهندي ، بل إنه هو نفسه الحبل الهندي ، يندفع في الفضاء خلال سقف وهمي يختفي من خلاله . وبعد تلك القفزة الفريدة في الهواء يهبط أبطأ مما صعد كظبي يجتاز سياجا في خفة ليهبط وراءه على الجليد الهش بسيقان تغوص على مهل فيه » .

وقد برز نيجينسكي على رأس الراقصين في

« قَصائِدُ خَمْسٌ » للشاعر نظامي Nizami's Khamsa *Les Cinq poèmes de Nizami* (arts)

يَلِي الشاهنامه Shahnama* في شعبيَّتِها بينَ كُتُبِ الشِّعرِ الفارسيَّةِ الكثيرةِ كتابُ « قصائِد خَمْس » تأليفُ الشّاعرِ نظامي المُتوفَّى في مَطلعِ القرنِ ١٣ ، وكانَ أستاذًا في تأليفِ القَصصِ الشِّعريِّ الّذي صادفَ شُهرةً واسعةً ، وبخاصّةٍ في العُهودِ الّتي كانَ يتلقَّى خِلالَها المُصوِّرونَ الهِباتِ والعطايا مِنَ الأُمراءِ الفرسِ رُعاةِ الفُنونِ ، ومِنْ ثَمَّ تسابقوا في تزيينِ مَخطوطاتِ هذا الكتابِ بالصورِ والتَّرقيناتِ الّتي سَجَّلتْ أعظمَ الأسماءِ في تاريخِ فنِّ التَّصويرِ الإسلاميِّ . ومِن ناحيةِ مضمونِ الكتابِ نجِدُ أن الشّاعرَ قد تملَّقَ الشُّعورَ القوميَّ للفُرسِ وذلكَ مِن خلالِ حكايتَيْنِ هُما هَفْت پيكر Haft Paykar [أو الصُّور السَّبع] وخسرو وشيرين Khusraw wa Shirin ، فقد استمدَّ فحواهُما من تاريخِ الملوكِ السّاسانيِّينَ . ويضمُّ الكتابُ عدا هذا مَجموعةً من القِصصِ في جُزئِهِ الأوَّلِ اختار لَها اسمَ « مخزنِ الأسْرارِ » Treasury of mysteries وهي تنتمي إلى نفسِ العَهْدِ من تاريخِ فارس ، على حينِ يتناولُ الجُزءانِ الأخيرانِ أمتعَ قِصصِ العِشقِ وأحبَّها إلى القُلوبِ وهي قِصَّةُ « ليلى والمجنون » ثُمَّ « إسكندرنامه » بِوَصْفِهِ بَطَلَ الإسْلامِ النَّموذجيّ .

وكانَ نظامي شديدَ التَّقوى عن أصالةٍ ، مَيَّالًا للتَّصوُّفِ إلا أنَّهُ كانَ مهتمًّا بالتقلُّباتِ في حياةِ البَشَرِ ، ولهذا فقد حَظِي بإقبالٍ شديدٍ من قُرّاءِ الشِّعرِ الفارسيِّ لا من بينِ معاصريهِ فحَسْبُ بل ومِنَ الأجيالِ التاليةِ ، وامتازَ شعرُه بالعَرْضِ المباشِرِ البسيطِ وخلا من كُلِّ أنواعِ الغُموضِ الكلاسيكيِّ فأحبَّهُ البسطاءُ كما أحبَّهُ عشّاقُ القِصَّةِ المحبوكةِ . وبالمُتحفِ البريطانيِّ نُسخٌ متعدِّدةٌ مِن القَصائِدِ الخَمْسِ تَحْمِلُ مُنَمْنَماتٍ رائعةً خلّابةً لأعظَمِ مُصوِّري فارس الإسلامية .

(صورة ٤٥٧)

نِظاميَّة nizamiyah

nizamiyah (arch.)

كانَ نِظامُ المُلْكِ ١٠٤٢ — وَزيرُ السُّلْطانِ السَّلجوقيّ ملك شاه — أوَّلَ من أعدَّ

الثاكلة وحيدةً تحيطُها جُثَثُ أبنائِها وبناتِها وزوجِها أحالَها الحُزْنُ إلى حجرٍ ، غيرَ أنَّ دموعَها بَقِيَتْ كما كانت تسيل ، وهَبَّ إعصارٌ حملَها إلى موطنِها حيثُ حَطَّتْ فوقَ قمّةِ جبلٍ وأخذ يتدفّق منها الماء ، ولا تزال هذه الكتلة من الرُّخام تسكبُ الدُّموعَ حتَّى اليوم . وهكذا أُصيبَ الناسُ — رجالًا ونساء — بالذُّعرِ خوفًا من غضبِ الآلهة وأقبلوا خاشعين على عبادة لاتو والدة التَّوأمَيْن أپوللو وأرْتميس .

Nirvana (rel.) نِيرْڤانَه

مُصْطلحٌ سنسكريتي يَعْني غايةَ ما ينتهي إليهِ الفِكْرُ البوذيُّ ، ويَدُلُّ في الفلسفةِ الهنديَّةِ على انمحاءِ الذّاتِ في الكُلِّ ، ويعني لُغويًّا التّلاشي ، كما هي الحالُ في اللَّهبِ يأخذُ في الخُمودِ مَعَ فَراغِ الوَقودِ . والمَقصودُ هُوَ تحلُّلُ الذّاتيَّةِ مما يَعْلَقُ بها مِنْ أدرانِ الحياةِ عامَّةً ، لَذَةً ونشوةً وعاطفةً . وحينَ يبلُغُ المُؤمِنُ مَبْلَغَ التّسامي فوقَ هذهِ الشَّهَواتِ يَنْتهي إلى الخَلاصِ الرُّوحيِّ والنُّورانيَّةِ وهي النِّيرڤانه .

وَلا يَعُدُّ البوذيُّونَ النِّيرڤانه إتيانًا على الحياةِ ، ولكنَّهم يَعُدُّونَها نهايةً لِكُلِّ ما مِنْ شأنِهِ أن يثيرَ الاضطراباتِ فيها ويَعوقَ عن السَّعادةِ .

وتُوصَفُ النِّيرڤانه وجدانيًّا في الكُتُبِ الدِّينيَّةِ البوذيَّةِ بأنَّها المرفأُ أو الملجأُ ، والشّاطئُ البعيدُ ، والكَهفُ النَّديُّ ، والجزيرةُ التي لَيْسَ غَيْرُها وَسْطَ الخِضَمِّ ، ودارُ النَّعيمِ ، والمدينةُ المُقدَّسةُ ، أو ما لا تَغيُّرَ فيهِ ولا فَناءَ لَهُ ولا حُدودَ ، وهي ما لَمْ يُولَدْ ولن يُولَدَ ، وليست بَدءًا ولا خِتامًا ، وهي الحقيقةُ الّتي مهما كدَّ المرءُ فلن يَجِدَ غيرَها ، وهي السَّلامُ والنَّعيمُ الأمثلُ ، والغِبطةُ الّتي لا يُحيطُ بها وَصْفٌ ولا يَقْدِرُ على استيفائِها مُتكلِّمٌ .

وَيكادُ المفسِّرونَ للفكرِ البوذيِّ لا يتَّفِقونَ فيما بَيْنَهُم على رأيٍ ، فيَذهَبُ بعضُهُم إلى أن النِّيرڤانه هي إدراكُ المرءِ ما في طَبيعتِهِ من طبيعةِ بُوذا . ويذهَبُ آخرونَ إلى أن النِّيرڤانه لا يُسبَرُ غورُها ، وإذ كان مدلولُها هُوَ الاستِنارةَ ، وهُوَ ما لا يتسنَّى إلا بَعْدَ الوُقوعِ على الحقيقةِ وإدراكِ كُنْهِها ، مما يَقْتَضي المُرورَ بمراحلَ شتّى إلى أن تَخْلُصَ الرُّوحُ من التَّناسُخِ فلا موتَ ولا حياة من جديد ، لهذا فإنَّ غايةَ ما يُقالُ عنها هو تَبيُّنُ الطَّريقِ المؤدِّي إليها .

مدوِّية بينما انغرس سَهْمٌ في صدره وعاجلَهُ الموت ، وكانَ الابن التالي قد سمع صوتَ جعبة سهام تهتزّ فأطلق العِنانَ لجواده غير أنَّ ذلكَ لم يمنع السَّهْم من أن يصيبه في أعلى عنقه وينفذ من حلقه . وكانَ الأخوان التاليان قد ذهبا إلى رياضتهما اليوميَّة الّتي يتصارعان فيها حين أصابهما سهمٌ واحدٌ اخترق صَدْرَيْهِما معًا وهُما ملتصقان فسقطا على الأرض متعانقين . وحين رآهما أخوهُما الخامس أسرع إليهما فأصابَهُ بدَوْرِهِ سهمٌ انْتَزَعَ قطعةً من رئتِهِ . ولم يَهْلَكِ الأخُ السّادس من جُرْحٍ واحدٍ بَلْ أُصيبَ بجُرْحَيْنِ . وفي النهاية رفع آخر الأشقّاء ذراعَيْهِ إلى السَّماء مُحَرِّكًا شفتيه بتوسُّلاتٍ ذَهَبَتْ أدْراجَ الرِّياحِ . عندها تأثَّر أپوللو حامل القَوسِ وأخذته الشَّفقةُ به بعدما انْفَلَتَ السَّهْمُ الّذي أصْماهُ ، غير أنَّهُ جعل السَّهْمَ رفيقًا قليلَ الإيلامِ فَلَمْ ينفذْ إلى أعماقِ قلبِهِ .

وبلغت أنباء الكارثة المفاجئة نيوبي الّتي أذهلَها أن يكون بين الآلهة من يملك مثل هذه القوة الجبّارة ويستخدمها على هذا النّحو الجائر . وانتهت الكارثة بأمفيون وقد أغمد سيفه في قلبه ليكون الموت خاتمةً لحُزْنه على أبنائه . أما نيوبي فقد غدت موضع الرِّثاء حتى من خصومها بعد ما انْحَنَتْ فوق جُثَث أبنائها الّتي غَشِيَها بَرْدُ الموت . ثم رفعت ذراعيها إلى السَّماء وصاحت : « يحقّ لكِ أنْ تَشْمَتي يا لاتو القاسية ولْتَرْوي قلبكِ من دمعي ، ولكنّي ما زِلْتُ بِرَغْمِ كُلِّ شقائي أكثر ثراءً منكِ ، وحتى مع فَقْدي أبنائي فإنّي المنتصرة عليكِ . » ولم تكد تنتهي من كلماتها حتّى سُمِع هزيم وَتَرِ قوسٍ فزِعَ لَهُ الجميعُ عدا نيوبي الّتي ضاعفت الكارثة مِنْ جسارتِها . وكانت شقيقات الفتيان الموتى واقفاتٍ أمام النُّعوش في ثياب الحداد ، وإذا سهمٌ يخترق أحشاءَ إحداهُن ، وكانت الثانية تُواسي أمّها فإذا هي تُصاب بطعنة خفيّة تفقد معها القُدْرة على النُّطق وينحني عودُها وتموت مُطْبِقَةً شفتيها . وحاولت ثالثة الفرارَ فأدركها سَهْمٌ أهلكها . وبينما احْتَمَتْ شقيقة بأختها أدركهما الموتُ معًا ، واختبأت أخرى تحتضرُ مُرْتَعِشَةً . ومزّقت نيوبي ثوبها بعد موت سِتٍّ من بناتها وحاولت حماية السّابعة بجسدها غير أن الرَّدى اختطفها على الفور . وحين أصبحت نيوبي

ذلك لا يَظهَرُ على خشبة المسرح التي لا يُؤدّى فوقَها إلا خُلاصةُ الأحداث ، وعلى هذا النحو لا تنقُل الروايةُ إلا جوهرَ القيمِ الأصيلة . ويسمي اليابانيون النكهة الخاصة بمسرحية نُو « يُوغِن » yugen وهو اصطلاحٌ من أدبِ عقيدة زِنّ مقصودٌ به ما يَعُدّه شاعر الزِّن ومصوِّر الزِّن جوهرَ التجربة الإنسانية ، وقد اختيرت الزهرةُ رمزًا لهذه التجربة وأُسند إلى الممثل دورُ الكشف عن فحواها من خلالِ أدائه الذي ينبغي أن يرقى إلى درجة عالية من الرهافة بأبسط الوسائل الممكنة .

وخشبةُ المسرح مسقوفةٌ ومشيدةٌ من خشب الأرز المصقول حتى تكادَ تكون هي نفسُها آلةً موسيقيةً تستجيبُ لرنين ضربات الأرض بالقدم . والستارُ الخلفي ثابتٌ لا يتغيّر ، وعادة ما تُصوَّر فوقَه شجرةُ صنوبر عتيقةً بصرف النظر عما إذا كان مشهد المسرحية يقع على سطح سفينةٍ في البحر أو داخلَ قصرٍ أو على شاطئٍ يغمره ضوءُ القمر ، وذلك لتذكّر المشاهد بأشجارِ الصنوبر في معبد كاسوغا . وثمّة دِهليزٌ محاطٌ بسياج ، يؤدّي إلى غرفة الملابس يغطّى مدخلَهُ بستار يُرفع من أسفل لأعلى للسماح بمرور الممثل . وتشتمل معظمُ مسرحيات نُو على شخصيّتين هامتين فقط تُسمّى إحداهما — وهي الشخصية الرئيسيةُ — « شِيتِيهْ » shite ولها مساعدٌ يسمى « تسوريه » tsure ، على حين تُعرفُ الشخصية الأخرى باسم « واكي » waki ، ولها أيضًا أن تتّخذَ مساعدًا يسمى « واكي نسوريه » . وليس ضروريا — من الناحية الدرامية — أن يكونَ هذان الممثلان متعارضَين أو أن ينشأ بينهما صراعٌ ما ، وفي الحالات النادرة عندما يتصادمان ينفضُّ الصِراع برقصةٍ يؤدّيها الممثل الرّئيسيُّ « شيتيه » . ويمثل الواكي ومساعدُه في كل المسرحيات شخصياتٍ تعيشُ في الحاضر ، على حينِ تكونُ شخصياتُ الشيتيه غالبًا أشباحًا أو أرواحًا لأشخاص كانت تعيشُ في الماضي ، أو لشخصياتٍ فقدت عُقولَها أو لمخلوقاتٍ فوقَ الطّبيعة أو لحيواناتٍ . وتكون مُهمّةُ الواكي ربطَ هذه المخلوقاتِ اللاواقعية المنتمية إلى عالمٍ آخر بعالمِ الواقعِ . وبينما يسعى المسرحُ الأوربيّ إلى الإيحاء بالواقع يسعى مسرح نُو عامِدًا إلى الإيحاء باللاواقعية ، إذ يُفترض في

حَيثُ النّسَق وَالتّوافقاتِ اللّونيّةِ المَحسوبةِ مِثْل الأزْرقِ وَالفِضّيّ ، وَمِثْل الأسْوَدِ وَالذّهبيّ .

No(h) theatre — **مَسْرَحُ نُو**

théâtre m. Nô (drama)

أُطلقت كلمة نو التي تعني المأثرة أو القدرة على العمل الحاذق أو الإنجاز البارع على نوعٍ من أنواع المسارح التقليدية اليابانية الذي ظهر لأوّل مرة خلالَ القرن الرابعَ عشَرَ ثمرةً لتطور أحد أشكال الرّقص المسمى ساروغاكو–نو Sarugaku-nō على يد ممثل يُدعى كان آمي Kanâmi (١٣٣٣–١٣٩٤) الذي خلفه من بعده ابنُه زيامي Zeami (١٣٦٣–١٤٤٣) . وكان كان آمي على رأس فريق يؤدي عروضَه في معبد كاسوغا Kasuga shrine بمدينة نارا ، وأسفرت رعايةُ الشوغوون يوشيميتسو *Shogun Yoshimitsu (١٣٥٨ — ١٣٩٥) لهذا الفريق عن استقرار الفريق في قَصرِ الشوغوون وأصبح أسلوبُه هو الأسلوبَ الذائعَ الذي تبنّته كافة الفرق في سائر أنحاء اليابان .

وكان زيامي كاتبًا عظيمَ الشأن بمثل ما كان ممثّلا قديرًا ، ومن بين المِئتين والواحدة والأربعين رواية التي لا تزال باقيةً حتى الآن تُعزى مئةٌ منها إليه وحدَه ، كما ترك وراءَه مبحثًا عن فن التمثيل بعنوان « كتاب مناولة الزهرة » الذي ضمّنه توجيهاتِه إلى ولده ، ويُعد الأساسَ النظري لمسرح نُو . وكان هدفُ الفن المسرحي بالنسبة لزيامي هو الإدراكَ الدقيق للعناصر الجوهرية التي تتشكل من مجموعها الخبرةُ الإنسانية . وعلى غرار الفنون الأخرى التي تشكلت تحت تأثير عقيدة زن *Zen يهدف مسرح نو إلى التسامي بالنفس وارتقائها مرتبةَ السكينة وإدراكُ وَحْدة الوجود ، وهو ما كان يتطلّب من الفنان مهارةً فائقةً فيبدو أداؤُه معها تلقائيًا لم يُبذل فيه أيُّ مجهود يُذكر ، ولا تكاد عينٌ تلمح في أدائه أيَّ بصيصٍ من استعراضٍ لقدراته المكتسبة . ويقتصر الإخراج المسرحي لهذا النوع من الروايات على أبسط مقوّمات المناظر التي تكاد تصل إلى حد التقشف . وعادة ما تكون مادة حبكةِ مسرحية « نو » ميلودراميةً متميزة إلى أقصى حدٍّ لتعكسَ الذوقَ الياباني المتعلّق بكل ما هو غريب ، ولكنّ شيئًا من

سياسةُ للتّعليم السُّنّي أدمَجها في برامجِ المدارسِ الّتي أُطلق عَليها اسم « النّظاميّة » مُنذُ ذلكَ الحين ، قاصِدًا من ذلكَ تحقيقَ رغبةِ السّلاجقةِ والسُّنّيين في تدبيرِ حَملةٍ دعائيّةٍ مضادّةٍ للمذهَب الشّيعيّ . ولا يَجوزُ حِسبانُ « النّظاميّة » بدايةً بل هي نُقطةُ تحوُّلٍ وتطويرٍ في مَناهجِ التّعليم . وقد شيّدَ نِظامُ المُلكِ عَددًا كَبيرًا من النّظاميّاتِ في نيسابور وبغدادَ ١٠٦٦ ثم في البَصرةِ والموصلِ والرّي وأصفهان ومرو وهراة وطوس وبلخ وخرْجرد ، اندثرتْ جميعًا على مرّ الزّمنِ ، غيرَ أنَّ الحفائرَ الأثريّةَ تكشفُ عن أنّها كانت تتألّف من بناءٍ ذي أربعةِ إيواناتٍ تُحيطُ بفناءٍ مُربّعِ الشّكلِ .

noble dancer (blt.) see: **danseur noble**

nocturne (Fr.); **notturno** (It.) (mus. & arts) — **لَيْلِيّة**

مَقطوعةٌ موسيقيّةٌ قصيرةٌ يَسري فيها طابعُ الحُزنِ ويَغلِبُ عليها الخيالُ الشّاعريُّ ، ويلعب اللّيلُ فيها دَورًا هامًّا ، فهي خواطر سانحةٌ وردت على قريحةِ المؤلّف إمّا مُستَوحاةً منه أو مُوحيةً به ، يَستوي في ذلك إن كانت هذه الخواطرُ وليدة أشجانِه الغراميّةِ أو حنينه إلى وَطنِهِ أو شُعورِه برهبة الموت .

وأوّلُ من ابتكر هذا النّموذج الموسيقيّ الأيرلنديُّ جون فيلد John Field في عام ١٨١٤ ، وَغَدَت اللّيليّة خِلالَ القَرنِ التّاسِعَ عَشَرَ مَقطوعةً من حَركةٍ واحِدةٍ لِلعَزفِ خِصّيصًا على البيانو . وَقدّم فردريك شوبان *Frédéric Chopin تِسْعَ عَشرةَ ليليّةً تُعَدُّ أتمّ اللّيليّاتِ شَكلًا . والمقابلُ الألمانيُّ لِلّيليّةِ هو Nachtstück الّذي قدّمه روبرت شومان *Robert Schumann وتلاه بول هندميت Paul Hindemit في القَرنِ العِشرين ، وكلود ديبوسي *Claude Debussy الّذي ألّف ثلاثَ ليليّاتٍ للأوركستر ، ثُمّ بيلا بارتوك Bela *Bartok الّذي تميّزَ أُسلوبُ موسيقاه اللّيليّة بمسحةٍ جنائزيّةٍ .

وقد ارْتبطَ هذا المُصطَلحُ بتصاويرِ الفنّانِ هويسلر *Whistler في مشاهدِهِ اللّيليّةِ الشّهيرةِ لنهرِ التيمز ، ولم يكن قصدُه هو وَصْفَ المَشهَد اللّيلي فحَسْبُ بل أن يُقدّمَ المُقابلَ التّصويريَّ لِلْمَفهومِ الموسيقيِّ من

قصبات الغاب هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي يصدر عنها اللحن في مسرحية نو ، تقومُ الآلات الثلاثُ الأخرى وهي الآلات الطَّرقية بتحديد الإيقاع . وتصدر عن قارعي الطبول آهاتٌ قد تبدو غريبةً لغير الآذان التي اعتادت سماعها ولكنها تؤدّي دورَ ضبط السرعة ، وهي لا غنى عنها لتحديدِ العلاقةِ بين الموسيقى والأغنية والرقصة . ومن الأهمية بمكان أن تخلق الآلات الموسيقية الجوَّ المناسبَ للمسرحية وللرقص شريطةَ ألا تطغى على أداء الراقص . ولهذا وُضِعت أنماطٌ محدّدة لحركات أيدي العازفين على الآلات لا يتجاوزونها ، ويجلس الكوروس [جوقة المنشدين] المصاحبُ المكوَّنُ من عشرةٍ إلى اثني عشرَ رجلًا في صفّين متعاقبين أحدهُما وراء الآخرِ إلى اليمين من المسرح .

ولا يظهرُ الممثلونَ في مسرح نُو على منصة المسرح — كما هي الحالُ في الدراما الأوربية — لتأدية سلسلةٍ من الأحداثِ تُفضي إلى ذروةٍ دراميةٍ ومن ثم إلى الخاتمة ، بل إن القائمين بتنفيذِ مسرحية النو ليسوا ممثلين بالمعنى المتعارف عليه وإنما هُم رواةُ قصصٍ فحسبُ ، يستخدمون مظهرَهم المرئيَّ وحركاتهم وإيماءاتِهم للإيحاءِ بجوهرِ قصّتِهم دونَ تمثيلها ، وبذلك لا تقدّم دراما النو تعبيرًا رمزيًا عن بعض الأفكار من خلالِ الشخوص والأحداث كما هي الحال في الدّراما الأوربية ، وإنما تستخدمُ الوسائلَ البصرية والسمعية لاستثارة استجابة الجمهور نحوَ ما هو وراءَ مستوى الفكر الملموس .

وإذا تصوّرنا المسرحَ الذي يدورُ حول قصّةٍ نثرًا ، كان مسرحُ نُو هو المقابلَ الشِّعريَّ له ، فمادةُ مسرح النُّو الأساسيةُ هي الإيحاءاتُ لا العباراتُ ، كما يزخرُ ملمس كلماتها وحركاتها بالرمز والتلميح والفوارقِ الدّقيقة في المعاني لدرجةٍ نصبحُ معها التّرجمةُ مجردَ محاولةٍ للدُّنوِّ منها ، كما لا يمكنُ لمشاهدٍ غيرِ متعمّقٍ في تاريخِ اليابانِ الثقافيِّ أن يُلمَّ بما يجري أمامَه .

ويتكون برنامجُ نُو التقليديُّ عادةً من خمسِ مسرحيّاتٍ ، تتناول أولاها إلهًا يُخاطب البشر ، وتُمثِّل ثانيتُها أحد محاربي السّاموراي Samurai* ، وثالثتها روح سيِّدة من الأشراف في بلاط ملكٍ سابق ، ويناقش الشيتيه في رابعتها شئونَ الحياة والممات ، Okina الإلهية التي لها دون غيرها فكٌّ متحرِّك مثبّت في القناع بخيط ، على حين تُشكِّل سائرُ الأقنعة من قطعةٍ واحدة ، ولا تؤدِّي النساء دورًا في هذه المسرحيات بل يؤدِّيها الرِّجال متنكِّرينَ في أقنعةٍ نسائية ويلتزم أفرادُ المسرحية بوقارِ الأداء وجلال وباطِّـراح السوقيــة في أداء الحركات والإيماءات .

والأقنعةُ أنواعٌ شتى تتجاوزُ المئةَ عدًّا ، ويمكن تقسيمُها بصفة عامة إلى أقنعةِ ذكور وأقنعةِ إناث وأقنعةِ عفاريتَ من الجن . وتتنوَّع أقنعةُ الرجال والنساء بين أقنعةٍ للأطفال وأقنعةٍ للمُسنّين بل وأقنعةٍ للموتى . كذلك تشملُ أقنعةُ العفاريت أقنعةً للذّكور والإناث ولا تتّخذُ تعبيراتِ الوجه الآدميةَ الطبيعية ، وبخاصة التعبيرات عن العواطف والانفعالاتِ الحادّة ، وثمة أقنعةٌ أخرى تحاكي الشخصياتِ الخارقة كالوحوشِ الخرافية .

ويحظى مظهرُ الثياب عادةً باهتمامٍ كبيرٍ ، وتُتّخذ من أنسجةٍ نفيسة ولكنها ذاتُ بساطة شديدةٍ في تصميمها ، كما أن نُقوشَها ذاتُ طبيعةٍ رمزيةٍ وتشكِّلُ صيغًا فنيةً جريئةً ، تتبدّى رهافةُ الحسِّ في جمالِ تفاصيلها ، غير أنّ معالمَ الجسد الإنساني تستخفي وراءَ غرابة التصميمات وصفاقة الأنسجة . كما أن إلغاءَ الممثل للمظهر المرئي لذاته يتيح له التقمص الصادق للشخصية التي يمثلها ، بحيث تكونُ كلُّ حركة يؤدِّيها معبرةً عن انفعالات هذه الشخصية . ويكون رداء الشيتيه إما شديدَ البذخِ والتألّقِ وإما بسيطًا بساطةً تنقصها الأناقةُ . ومهما كان نمطُ الشخصية التي يمثلها الشيتيه فلا يخضعُ جمالُ ردائهِ وبذخه للواقع قطُّ بل تكونُ الغلبةُ لهما . فالثياب ووفرات الشعر المستعار والأقنعة تتبعُ قواعدَ جماليةً مُحْكمةً ، على حين تتبعُ مسرحيات نو المبكّرة الأزياءَ المعاصرة لنشأتها . ورغم أن ثمَّةَ زيًّا محددًا لكل دور إلا أنها لا تمثل الواقع ، فلم يكن التعبيرُ عن الفقر يتمثل في الخِرَقِ البالية والأسمال الرثة ، وإنما بالإيحاء من خلالِ نوعية وتنسيق الثوب الخارجي وعمارة الرأس والأدوات المحمولة باليد .

وفي خلفية المسرح ووراءَ حاجزٍ خفيضٍ يجلس أفرادُ أوركستر صغيرٍ مكونٍ من طبلات ثلاث وناي . وبينما تُعتَبر الفلوت المصنوعةُ من شخصيةِ مسرح نو ألّا يكونَ لها وجودٌ ماديٌّ ، ولذلك كانَ على ممثِّل نو أن يتحرَّكَ فوق خشبةِ المَسْرحِ حركةً أثيريةً ، وينتقل نحو خشبةِ المسرح متهاديًا عبرها ببُطءٍ شديد حتى لا يكادُ الجمهورُ يدرك أنه يتحركُ .

وبينما يكون الحس بالمكان بالغَ الأهمية فليس ثمَّةَ حسٌّ بالزمان ، مما يجعلُ أداةَ المسرحية بعيدًا عن أي بُعد زمنيّ . ويجري الإيحاء بالمنظر من خلالِ سلسلةٍ بالغة التعقيد من الرُّموز ، فقد تُمثِّل المِروحة في يد الممثل سيفًا أو صينية أو جليدًا منهمرًا . ولغة مسرحية النو عتيقةٌ أرستقراطيةٌ ومُشكلة بحيثُ لا يفهمُها إلا عالِمُ لغة . ووجوه الممثلين إما مقنَّعةٌ أو خاليةٌ تمامًا من التعبير حتى تبدوَ الشخصياتُ وكأنها أطيافُ أحلامٍ هائمةٌ لا تكاد تُدْرَكُ حركتُها في عالمِ ما وراءَ الواقعِ ، إذ هي أشباحٌ تُعوِزها الحيويةُ والإرادةُ الذاتية ، وكأنهم ذكرياتُ قومٍ وليْسوا قوْمًا بذواتِهم . ويرتدي الشيتيه عادة قناعًا ولا يرتدي مساعدُه قناعًا إلا عندما تكون الشخصية التي يمثلها نسائيةً ، ولا يرتدي الواكي أو مساعدُه قناعًا ، وكذلك من يحاكي شخصية طفلٍ ما حتى ولو كان الطفلُ أنثى . ومردُّ هذه التفرقة في استخدامِ الأقنعة بمسرحيةِ نُو إلى أن شخصية الشيتيه هي الشخصيةُ المركزية ، بينما تبتعدُ شخصيةُ الواكي عن التأثير في مجرى القصة . وفي الحالات التي يرتدى فيها المساعدُ « تسوريه » قناعًا يكون عادةً من نفس نوع القناع الذي يرتديه الشيتيه وإن بدا أقلَّ قدرًا من قناع الشيتيه . وأحدُ الأهداف الأساسية لاستخدام الشيتيه قناعًا هو أن يُخلِّف أثرًا عميقًا في وجدان المشاهد . كذلك يساعد القناع الذي يرتديه الشيتيه على إخفاء ملامحِ الممثِّل الذاتية عن الأبصار ، بل إن الوجهَ غيرَ المقنَّعِ لا يجوزُ أن يُعْربَ عن أيِّ انفعال . وبالمثل يفرضُ مبدأ اللاواقعيَّة على الممثلين ألّا يحاولوا أثناء تبادلهم الحوار أو إنشادِهم الأغاني محاكاةَ الصوت الأنثوي حتى ولو كانت الشخصيَّةُ التي يمثلونها لامرأةٍ . وكانت المناسبةُ الأولى في تاريخِ الحفلات في اليابان التي استُخدِمت فيها الأقنعة هي رقصاتِ البلاط المعروفة باسم بوغاكو bugako المستوردةَ من الصين خلالَ القرن السابعِ . وعادةً ما تكون الشخصيةُ الرئيسيةُ في مسرحية نو هي شخصية أوكينا

وبُهيمن على خامسها عفريت شيطانيٌّ يمثل الشرَّ والفوضى في الكون . وتتخلَّل هذه المسرحيات الخمسَ مسرحياتٌ ثلاثٌ أو أربعٌ هزليةٌ « كيوغين kyogen* » ، أمّا اليومَ فيُكتفى بمسرحيتين تتخلَّلهما مسرحيةٌ هزليةٌ واحدةٌ .

(الصور ٤٥٦ ، ٤٥٩ ، ٤٦١)

"Noli me tangere" (arts & rel.)

see: **"Touch me not"**

non-figurative art **الفنُّ اللا تشخيصيّ**

art m. non-figuratif (arts)

هو الفنُّ الذي لا يحاكي الكائنات الطبيعيَّةَ أو المرئيات ولا يجعلُ منها مُنطلقًا لعملٍ تجريديٍّ ، وإنما يقوم على الالتزام بالقيم الشكليَّة واللَّونيَّة الخالصة دون غيرها ، إذ إن المثل الأعلى الذي ينشده هذا الفنُّ هو الإبداعُ الخالص البحت . وكان ڤاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky* هو أوَّلَ من قدَّم لوحاتٍ لا تشخيصيَّةً كاملةً . وقد شجَّعت السوريالية هذا الاتجاه عام ١٩٣٠ باعتباره خطوةً نحو التَّعبير المتحرِّر من الواقع . ومنذ ذلك الوقت اكتسبت الحركةُ أنصارًا في كافَّة أنحاءِ العالم سواءً في مظهرها غير التقليديّ وهو التعبيريَّة التجريديَّة abstract expressionism* أو في تراكيبها الهندسيَّة . وقد اكتسب هذا الاتجاهُ تطوُّرًا سريعًا منذ الحرب العالميَّة الثانية على يد جاكسون بولوك Pollock* وغيرِه في الولايات المتحدة الأمريكية ، وعلى يد موندريان Mondrian* وهانز هارتونغ Hartung* في أوربا .

non-representational Islamic decorative art

arts décoratifs islamiques non-figuratifs

(arts) **فُنونُ الزَّخرفة الإسلاميَّة**

تباعدَ الفنَّانُ المسلمُ إلى حدٍّ ملحوظٍ عن تصويرِ الأشخاصِ واتَّجه نظرُهُ إلى الزَّخرفةِ الخطِّيَّةِ linear* والتَّوريقيَّةِ arabesque* والهندسيَّة geometric ، وهي المجالاتُ التي ازدهرَ فيها الفنُّ الإسلاميُّ . وهذا الفنُّ التَّرفيُّ الزُّخرفيُّ وليدُ فكرةٍ محدَّدةٍ عن العالمِ والحياةِ ، عن الإنسانِ واللهِ . وتستندُ هذهِ الفكرةُ إلى أن اللَّهَ هو كُنْهُ هذا الوُجودِ منهُ بدأ وإليه ينتهي ، هُوَ الأوَّلُ والآخِرُ والظَّاهِرُ والباطنُ . ومن هذهِ النَّظرةِ اختلفتْ فنونُ الإسلامِ اختلافًا بيِّنًا عن فُنونِ الغَرْب . فبينما يرفعُ الفنَّانونَ الإغريقُ والرُّومانُ الإنسانَ إلى منزلةٍ يمجِّدون فيها عُريَهُ في تماثيلهم ، نجدُ الفنَّانَ المُسْلمَ ينْظرُ إلى أعماقِ الآدميِّ أكثرَ مما ينْظُرُ إلى مَظْهرِهِ الخارجيِّ رغم إيمانِهِ بأنَّ اللّهَ سوَّاهُ فأحسنَ صُورَتَهُ . ويستَهينُ الفنَّانُ المسلمُ بالعالمِ المادِّي ويراهُ غرضًا زائلًا ومُتعةً فانيةً ، إن لامسَها لامسَها في رفقٍ مُؤمِنًا دائمًا بأنَّ الخُلودَ الحقيقيَّ إنَّما هُوَ لِلرُّوحِ . وقد برعَ المُسْلمونَ أكثرَ ما برَعُوا في أربعةِ أشكالٍ منَ الفُنونِ الزُّخرفيَّةِ : أوَّلها التَّوريقُ المُتشابكُ arabesque* وثانيها التَّحويرُ stylisation* وثالثها التَّلوينُ colouring ورابعُها الكتابةُ الخطِّيَّةُ calligraphy . وكانَ للَّوْنِ أثرُهُ الهامُّ في إضفاءِ إشراقٍ حُلوٍ على أشكالِ الرَّقشِ الإسلاميِّ ، كما يكْشِفُ عن إحساسٍ مُرْهفٍ بالألوانِ يقتربُ حينًا ويفترقُ حينًا آخرَ عن ألوانِ الطَّبيعة ، غير أنَّهُ متأثِّرٌ لا شكَّ بالومضاتِ واللَّمحاتِ المُنْبعثةِ في خواطرِ المسلمِ دالَّةً على صدقِ الوجدانِ . وكذا كانَ للخطِّ فَيْضُهُ بالنَّبضِ على يدِ الفنانِ المُسلمِ ، إذ كانَ يحملُ أشرفَ رسالةٍ من اللّهِ تعالى إلى نبيِّه الكريمِ يستجليها النَّاسُ مرسومةً مقروءةً . وإذ كانتْ تلك رسالةَ الخطِّ ، لهذا كان هذا التَّنسيقُ والتَّجميلُ يَجْمَعُ بين جَلالَيْنِ : الجَلالِ السَّماويِّ والجَلالِ الدُّنيويِّ .

Norns *Nornes m.pl.* (myth.)

العرَّافاتُ الثَّلاثُ ، إلهاتُ القدَرِ الثَّلاثُ

هُنَّ في أساطيرِ الشَّمالِ عرَّافةُ الماضي أُورْدا Urda* والحاضِرِ فِرْداني Verdani* والمستقبلِ سكُولْد Skuld* ، والأوليَان رَحيمتانِ والثَّالثةُ فظَّةٌ خشِنةٌ تُفسدُ عملَ زميلَتيها عرَّافتَي الماضي والحاضرِ ، فتقطعُ خيوطَ القدرِ الَّتي تعبا في نسْجِها عن مصائرِ البَشرِ وما حَدثَ لهُمْ سلفًا وما يَجري عليْهِم حاضِرًا .

notation *notation f.* (mus.) **العَلاماتُ الموسيقيَّةُ ، التَّدوينُ الموسيقيُّ**

هيَ رُموزُ التَّدوينِ الموسيقيِّ سواءٌ العلاماتُ المَعْروفةُ أوِ الحُروفُ الهجائيَّةُ أوِ الإيضاحاتُ المصوَّرةُ لكيفيَّةِ عَفْقِ أوتارِ العُودِ القديمِ لإصدارِ الأنغامِ (انظر tablature) . وَالمُصْطَلَحُ يَعْني أيضًا عمليَّةَ كِتابةِ المُوسيقى بِهذِهِ الرُّموزِ ، أيْ تَدْوينها .

note *note f.* (mus.) **نُوتة ، نَغْمة**

١ . صوتٌ موسيقيٌّ مُنفردٌ ذو رنينٍ ومُدَّةٍ معيَّنتين ، كما أن له تردُّدًا ثابتًا يدلُّ عليه . وتُؤلِّفُ النَّغماتُ المُتلاحِقةُ تكوينًا سُلَّميًّا صُعودًا أو هُبوطًا .

٢ . رمزٌ لما سبَق .

November *novembre m.* (cul.) **نُوفَمْبر**

مشتقٌّ من اسم الشَّهر التاسع حينما كانت السنة تبدأ عند الرومان بشهر مارس .

Noverre, Jean Georges **نُوفير ، جُورْج**

(blt.) (١٧٢٧ - ١٨١٠)

راقصٌ ومصمِّمُ رَقصاتٍ فرنسيٌّ وُلِد بباريس ويعدُّ صاحبَ الفضلِ في تحديد معالم الباليه ووضع أسسه التي بقيتْ مع الزمن ناموسًا ثابتًا ، وإن كانت قد عُدَّت في عصره ثورةً وخروجًا على المألوف مما اضطرَّه إلى الهجرة لتحقيق أفكارِه في النمسا وإيطاليا وألمانيا حيث قدَّم بالباليه رائعةً ظفرت بالنجاح والتَّقدير . وبهذا يكون نوفير هو أبَ الباليه الحديث لأن تعاليمَه التي سجَّلها عام ١٧٦٠ في كتابه « رسائل عن الرَّقص » بقيت هاديًا لمصمِّمي الباليه بعده وعلى رأسهم فوكين Fokine* الرُّوسي . وقد حوَّل نوفير فنَّ الباليه من حركاتٍ نمطيَّةٍ متتابعةٍ في رَقصاتٍ تقليديَّةٍ خاليةٍ من المعنى ، تُنسَّق على نغماتٍ متباينةٍ تستهدف إظهارَ مهارةِ الرَّاقصةِ الأُولى ، إلى عملٍ فنِّيٍّ متكاملٍ يشدُّه نسيجٌ واحدٌ تتتابع أحداثُ قصَّتِه تتابُعًا منطقيًّا ، وتترابط أجزاؤه لا على أنها فِقراتٌ مستقلَّةٌ بل على أنها كلٌّ متكامِلٌ . ولهذا استهجن نوفير الحشوَ وإقحامَ فِقراتٍ لا يفرضُها تسلسُلُ الموضوع ، كما نادى باتِّساقِ الحَركةِ مع إيقاعِ الموسيقى وخُطوطِها اللَّحنية ، واطَّرح الخُطواتِ المعقَّدة متَّجِهًا إلى الطَّبيعة لاستلهامها وسائلَ تعبيرٍ يستطيعُ المشاهدون فهمَها فلا يقتصر تذوُّقها على الصَّفوةِ المختارة وحدها ، وتبنَّى استخدامَ الثِّيابِ الخفيفةِ التي تكشف عن رشاقةِ الأجسادِ وتتناسبُ مع أداءِ الأدوار الراقصة .

numerical relationships (cul.) see:

Pythagorian theory of numbers

nymphs **الحُورِيّاتُ ، النِّيمْف**

(Lat.: **nymphes**) *nymphes f. pl.* (myth.)

إلٰهات من الدّرجة الثانية يَنْدَرِجْنَ تحتَ فصيلتَيْن : حوريّاتُ الأرضِ وحوريّاتُ المياهِ . وتسودُ بعضُ حوريّات الأرضِ الغاباتِ ويُدْعَوْن الدرياديس Dryades والهامادرياديس Hamadryades أو حُوريَّاتِ الأشجارِ والغاباتِ اللّاتي يَقضينَ نحبَهُنّ بعدَ موتِ الأشجارِ ، ويسودُ البعضُ الآخرُ الجبالَ ويُدْعَوْنَ الأورياديس Oreades ، ويسودُ نفرٌ منهنّ التّلالَ ويُدْعَونَ النابابايِ Napaeae . على حين تُدعى حوريّاتُ المياهِ اللّاتي يَسُدْنَ البحارَ الأوسيانيد Oceanides والنيرياديس Nereides ، بينا تُدْعى من يَسُدْنَ الأنهارَ والبُحيراتِ والينابيعَ النايادِيس Naiades ، ثمّ حورياتُ القصائدِ الغنائيّةِ اللّاتي نشأنَ من قطراتِ الدَّمِ التي نَزَفَتْ من جِراحِ أورانوس Uranus حينَ طعنهُ كرونوس Cronus* وهنّ اللّاتي أرضعْنَ زيوس في طُفولتِهِ في إحدى الرواياتِ . وكانتِ الحورياتُ خالداتٍ في رأي البعضِ وفانياتٍ في رأي البعضِ الآخرِ وإن عِشْنَ آلافَ السِّنين . وكان عددُهُنّ غيرَ محدودٍ وإن ذهب هزيودوس إلى أنّهنّ كنّ ثلاثةَ آلافٍ . وكان الأقدمونَ يَعْبدونَهُنّ ولكن في غيرِ الإجلالِ المكرَّسِ للآلهةِ . ولم يكُنْ لَهُنّ معابدُ مكرَّسةٌ ، ويُصَوِّرنَ عذراواتٍ جميلاتٍ مَكْشوفاتِ الجُزْءِ الأعلى مِنْ أجسامِهِنّ ، إذ كان النَّظرُ إليهِنّ عرايا يُعَدُّ مَجْلبةً لِسوءِ الطّالِعِ .

Nyt *Neith* (rel.) **نِيتْ**

إلهةٌ مِصريّةٌ مَوطِنُها الأصليُّ مَدينةُ « سايس » صا الحجرِ الحاليّة ، وكانت تُمثِّلُ إلهةَ الصَّيدِ ، ثمّ مثّلوها على هيئةِ سيّدةٍ تضعُ على رأسِها تاجَ الوجهِ البحريِّ الأحمرَ وتُمسِكُ في يَدِها القَوْسَ والسِّهامَ .

O

إيمائية pantomime* تمثّل أحداثًا من العهد القديم . وقد شُيِّد المسرح في الهواء الطلق أمام مدخل كنيسة كبيرة على هيئة إطار نافذة ، وزُخرف بعناصر معمارية ، وتشتمل خلفيته على ديكورات ومن ورائها ستارة . وثمّة دهليزان على كلّ جانب من جانبي المسرح ، ويفضي كلُّ دهليز إلى قصر أحدهما لحنّان رئيس كهنة اليهود والآخر لبيلاطس الحاكم الروماني . وهذان الدهليزان ثم القصران خارج الإطار ، الذي يجري داخله كلُّ ما هو خاصٌّ بمأساة آلام المسيح . أما خارج هذا الإطار فتمثّل حركة الحياة اليومية عند اليهود .

وأسفل مقدّمة المسرح ثمّة مكانٌ منخفضٌ يضمّ عازفي الموسيقى . أما عن النظّارة فيجلسون أمام المسرح في قاعة مسقوفة تتّسع لخمسة آلاف ومئتي مشاهد . والمسرح في مظهره ، كذلك النصّ في أسلوبه للرواية المقدسة ثم إذا هذا النصّ يتغيّر إلى نصوص مختلفة على مرّ السنين ، فإذا النصّ الذي يُمثّل الآن لا يمتّ إلى الأصل الأوّل الذي وُضع في العصور الوسطى بسبب .

وقد توقّف عرض مسرحيّة الآلام بأوبرآمرغاو أثناء الحرب العالميّة الثانية لانضمام رجال القرية إلى الجيش الألماني ، ومع عام ١٩٥٠ استؤنف العرض من جديد .

ويستغرق عرض المسرحية التي تشتمل على حلقتين ثماني ساعات . وبعد المقدمة تبدأ الحلقة الأولى بدخول المسيح أورشليم ثمّ تكون ثمّة استراحة بعد إلقاء القبض على المسيح في جبل الزيتون . وتبدأ الحلقة الثانية بوقوف المسيح بين يدي حنّان كبير كهنة اليهود وتنتهي بقيامة المسيح . كذلك تُستهلّ كلّ حلقة من الحلقتين بأغنية من الكوروس الذي يبلغ عددُ أفراده خمسين مُنشدًا ، هذا إلى لوحة

المسلّة **obelisk**

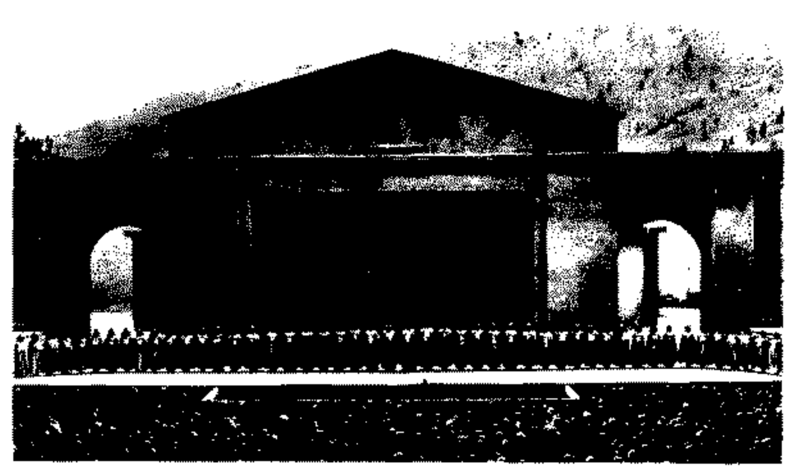
obélisque m. (arch.)

عمودٌ مرتفع قائمٌ بذاته ذو أجناب أربعة ، تتخذ نهايته المستدقّة المذبّبة شكلًا هرميًّا وقد أقيمت المسلات في الدولة الوسطى على مداخل المعابد المصريّة — اثنتان أمام كلّ معبد — سامقة ، وكانت تُنحت من قطعة جرانيت واحدة ، وتُنقش جوانبها الأربعة بكتابة هيروغليفية ، وتكسى قمّتها الهرميّة الشكل بطبقة من الفضة أو المعدن المصقول . وأقيمت المسلات في الدولة الحديثة أيضًا مزدوجة في أغلب الحالات تتصدّر الصروح اثنتان غير متساويتي الارتفاع أحيانًا على أن تتقدّم الصغرى فيبدو طرفها المدبّب وكأنّه في نفس ارتفاع طرف الكبرى كمسلّتي الأقصر وقد نُقلت كبراهما إلى ميدان الكونكورد بباريس . وقد تُقام على رصيف ميناء المعبد مسلتان صغيرتان كما كان الحال في معبد الكونك .

(صورة ٤٦٥)

أوبرآمرغاو **Oberammergau** (drama)

قرية في باڤاريا على بُعد اثنين وأربعين ميلًا إلى الجنوب الغربيّ من ميونخ ، وكان قد دهمها الطاعون في عام ١٦٣٣ ، ولكي يُعرب أهالي القرية عن شكرهم لله بانكشاف هذا الوباء نذروا أن يمثّلوا مسرحيّة آلام المسيح **Passion play*** مرّة كلّ عشر سنوات . وكان أول عرض لها سنة ١٦٣٤ ، وبعد سنة ١٦٧٤ أصبحت مسرحيّة آلام المسيح تُعرض كلّ سنة عشرية . وقد جمع النصّ الذي قُدّم أول ما قُدّم بين نصّين قديمين



(شكل ٧٩) أوبر أمرغاو

روى فيها في أربعةٍ وعشرين كتابًا ، مغامرات البطل أوديسيوس Odysseus * أثناء عَوْدَتِه من حرب طرواده التي قُدِّرَ أن تقفَ رَحاها بَعْدَ عَشَرةِ أعْوامٍ عانى فيها الآخيُّون Achaeans * والطُّرواديُّون الوَيْلاتِ وفقدوا الكثيرَ من القادةِ والأبْطالِ . وحين كُتِبَ النَّصرُ للآخيِّينَ أتَوا على من بَقِي للطُّرواديِّين قَتْلًا وسَبْيًا وتَخْريبًا ، غير أن نشوةَ النَّصْرِ التي أنستهم أن يكونوا رُحماءَ بإخوانهم في الوُجودِ أنْسَتْهُم أيْضًا أن يكونوا بَرَرةً بآلهتهم الذين ناصَروهُم فلم يشكروا لهم فَضْلَهم صلاةً وتَقَرُّبًا . وكان لابدَّ للآلهةِ أن تغضَبَ ، فأوغَرتِ الإلهةُ أثينا Athena * قلبَي الأخوين منيلاوس وأغاممنون حِقْدًا فإذا هما يختلفان ، فيُسرع منيلاوس بتقديمِ القَرابينِ إلى الآلهة شُكْرًا على عَوْدةِ زَوْجَتِه إليه على حين يُرجي أغاممنون ذلك إلى ما بعدَ العَوْدةِ إلى الوطن في أرغوس ، وينقسمُ الأُسْطول قِسْمَيْن : قِسْمًا يَتبعُ أغاممنون في إبحارِه وقِسْمًا يَبْقى مع منيلاوس في مَكانِه . وتثير الآلهةُ الرِّياحَ فتكاد تَعْصِفُ بسُفُنِ أغاممنون فما يَكادُ يَبْلغُ سَواحلَ تندوس حتى يذبحَ القرابين للآلهة ويتَّجهَ مُتضرِّعًا متوسِّلًا إلى إله البحار بوزيدون Poseidon * ليكشف عنهم تلك الغُمَّةَ فتسكُنَ الرِّياحُ وتهدأَ حِدَّةُ الموج .

وكان أوديسيوس ملكُ أثيكا أعظمَ أبْطال اليونان تَقْديسًا للآلهة ، كما كان أوسعَهم حيلةً وأكثرَهم ذَكاءً وفِطْنةً فدفعه البَلاءُ الذي نزلَ بأغاممنون أن يؤثِرَ الانحيازَ إلى منيلاوس فعادَ بِسُفُنِه ليلحقَ به ، وهكذا تَشَتَّتَتْ سُفنُ الأسطول اليونانيّ في البحر وإذا الرياح تعود أشدَّ عَصفًا ، وإذا الأمواج أقوى صَخَبًا ، وإذا السفن ممزَّقةُ الأشرعة متناثرةُ الألواحِ يبتلعُ منها البحرُ ما يبتلع ويرتطمُ منها بالصُّخور ما يرتطمُ فإذا هي أجزاءٌ مُبَعْثَرةٌ .

وكانت سُفنُ أوديسيوس الاثنتا عشرة قد جنحت بعد رَحيلها عن طرواده إلى شاطئ أسماروس حَيْثُ يعيشُ الكيكونيُّون Cicones فأطلق أوديسيوس رِجالَه في المَدينةِ ينهبون ويسلبون ممَّا ألقى الرُّعْبَ في قُلوبِ الأهْلين ، غير أنَّهم ما لبثوا أن استعادوا عزمَهم وانقضُّوا على المعتدين فولَّوا الأدبار إلى حيث ترسو سفنُهم بعد أن فقدوا عددًا من رجالهم وأسرعوا يَنْشرونَ قلاعَهم ، وما إن توسَّطوا

كانوا يتَّخذون منهنَّ أحيانًا بَعْضَ المَحْظيات . وكنَّ مُغْرَماتٍ باللَّهْوِ والرَّقْصِ والغِناءِ ، صوَّرهنَّ الإغريقُ صَبايا عارياتٍ أو في ثيابٍ شفَّافةٍ مُلَوَّنة .

octave **أوكتاف [ديوان]**

octave f. (mus.)

هو مَسافةٌ موسيقيَّةٌ يكونُ أحدُ حَدَّيْها جَوابًا أو قرارًا للآخر ، وتحصرُ بَيْنَها عَددًا من الدَّرجاتِ هي السُّلَّمُ الموسيقيُّ .

October **أكتوبر**

octobre m. (cal.)

مُشْتَقٌّ من اسم الشَّهرِ الثَّامن حينما كانت السَّنةُ تَبْدأُ عند الرُّومان بِشَهْرِ مارس .

Odysseus; Ulysses **أوديسيوس**

Ulysse (myth.)

اسمُه اللَّاتينيُّ أولسيس Ulysses أو أوليكسيس Ulixes ، ويُقالُ إن جَدَّه هو سيزيفوس Sisyphus * الذي ورثَ عنه الدَّهاء . وحين كان أميرًا في جزيرة إيثاكا تقدَّمَ بَيْنَ من تقدَّم من أمراءِ اليونان لخطْبة هيلينا Helena * الحَسْناء ، غير أنه بعد أن يَئِسَ من المحاولةِ طلب يد بنيلوبي Penelope* ابنةِ إيكاريوس Icarius وعاد إلى إيثاكا حَيْثُ تنازلَ له أبوه عن عَرْشِها . على أن اختطافَ باريس Paris* لهيلينا لم يدعْهُ يستقرُّ طويلًا في إيثاكا إذ كان ملتزمًا شأنَ غيره من الأمراء اليونانيِّينَ الذين تقدَّموا لخطبة هيلينا بالدِّفاع عن شَرَفِها ، وحين استُدعي للاشتراكِ في القِتال تقاعس مُتظاهِرًا بالجُنون كي لا يبتعدَ عن بنيلوبي ، فألجم جَوادًا وثَوْرًا يَجُرُّ بهما مِحْراثًا مضى به إلى ساحلِ البَحْرِ يحرثهُ وهو يبذرُ المِلحَ بَدلًا من الحنطة حتى كشف بالاميديس Palamedes خُدعته بأن وَضعَ ابنه الطِّفلَ تيليماخوس Telemachus * أمامَ المحراثِ ، فما كان من أوديسيوس إلا أنْ أوقفَهُ حتى لايُعرِّضَ ابنه لِلأذى ، فكان آخرَ من حَمَلَ السِّلاحَ واشترك في حَرْبِ طرواده التي أبلى فيها أحسنَ البلاءِ بِدَهائِه وحِكْمتِه وشَجاعتِه . (انظر Odyssey)

Odyssey; Odyssea **الأوديسيا**

Odyssée f. (myth.)

إحدى ملحمتي هوميروس Homerus*

خليطٌ من أمورٍ قديمةٍ ومحدثةٍ تَبعدُ كلَّ البعدِ عن أسلوب العصورِ الوُسْطى التي لم يبقَ من تقاليدِها غيرُ أسلوبِ الأداءِ الذي يستحوذُ على عقولِ المشاهدينَ وأفئدتِهم في تمجيدِ الرَّبِّ ونبجيلِهِ ، وكذلك في إنارةِ الطَّريقِ أمامَ المؤمنينَ .

وثَمَّةَ هيئةٌ تُشرِفُ على مسرحيَّةِ آلامِ المسيحِ أداءً وتمثيلًا ، كما أن إليها اختيارَ مَنْ يهوى التمثيلَ من أهلِ القرية . وليست هذه المهمةُ من اليُسر بمكانٍ إذا علمنا أنَّ هذا الاختيارَ يمتدُّ إلى أربعةٍ وعشرينَ ومئة مُمثِّلٍ ويبدأ هذا الاختيارُ قبلَ البدءِ في تقديمِ المسرحيَّةِ بأعوامٍ ممتدةٍ شيئًا تتَّسعُ لتدريبِ المُمثِّلينَ ولجعلهم على الصُّورةِ التي يجب أن يكونوا عليها أثناءَ التمثيلِ كأن يُطيلون شُعورَهم ويُرسِلون ذُقونَهم .

objet d'art (Fr.) *m.* **تُحفةٌ فَنِّيَّةٌ**

(art object) (arts)

عَمَلٌ فَنِّيٌّ صَغيرُ الحَجْمِ مِثْلُ المُنَمْنَمات أو التَّماثيلِ الصَّغيرة أو المَزْهريَّات أو علبِ النَّشوق . (انظر bibelot)

Oceanus **أوقيانوس**

Okéanos (myth.)

كان لزيوس Zeus * كبيرِ آلهة الأوليمب أخٌ يُدعى أوقيانوس أي المُحيط ، وهو ذلك النَّهرُ العظيمُ الذي يَحْتضنُ العالمَ ويدور حَوْلَ أطرافه التي تُشرق منها الشَّمسُ والنُّجوم ثمَّ تعود فتَغْرُبُ فيها ، وهو الذي يَحْنوي أسرارًا وغَوامضَ في أعماقه التي ينبثق منها الآلهة والبَشَر . كان الإغريقُ يصوِّرونه أحيانًا في هيئة شَيْخٍ مُسِنٍّ قويِّ البُنْيانِ رَحيمٍ ذي لِحْيةٍ كثَّةٍ وشَعْرٍ طَويلٍ تُحيطُ به مَخْلوقاتُ البَحْرِ ، وأحيانًا بِقُرونٍ تعلو رأسَهُ . وكان إلهًا رقيقَ الحاشية فلم يَشْتَرِكْ في الحَرْبِ التي دارت بَيْنَ الآلهة والعَمالِقةِ ، بل تعهَّد هو وزَوْجته تيثيس Thetis هيرا Hera * الصَّغيرةَ بالرِّعاية ثمَّ بالحماية خِلالَ تِلْكَ الحُروبِ . ولم يُنْجِبْ ذكورًا بل كان نسله من الإناثِ سُمِّينَ الأوقيانيديس Oceanides أي بَنات أوقيانوس أو حُوريَّات المحيط ، ويَبْلُغُ عددُهن حَسَبَ تَقْديرِ هزيودوس ثلاثةَ آلافِ حوريَّةٍ ، وهنَّ ربَّاتٌ يصغُرن الآلهة قَدْرًا ، وكنَّ جميلاتٍ فاتناتٍ يُصادِقنَ البشرَ ويخدُمنَ الآلهةَ الذين

البحر حتى استقبلتهم ريحٌ عاتيةٌ فمزَّقت القلاعَ وحطَّمت المجاديفَ فأخذوا يجدِّفون بأذرعهم إلى أن بلغوا أحدَ الشواطئ فركنوا إليه كي يُصلحوا ما عَطِبَ من سُفنِهم ، حتَّى إذا ما تمَّ لهم ذلك بعد لَيْلَتين أبحروا مع صُبْح الثالثة . ومضت سُفن أوديسيوس من مُغامرة إلى أخرى ، فإذا هُم تلقاهم عاصفةٌ هَوْجاء تدفع بهم إلى شواطئ جزيرة كيسيرا (قبرص) ، ثم يسنوي لهم البحر أيّامًا تِسْعة فينتهونَ إلى بلاد اللُّوتُوفاغي Lotophagi آكلي اللُّوتس ، فأُرسل إليهم أوديسيوس سُفراء ثلاثةً تلقّاهم أهلُ الجزيرة بالتَّرحاب وأطعموهم طعامًا من اللُّوتس أُنسوا به بلادَهم ولم يعودوا يَذْكُرونها . وحين أحس أوديسيوس بما أصاب سفراءه خَشِيَ أن يصيبَ رجالهُ مثلُ ما أصابهم إن هم طَعِموا اللُّوتس ، فسعى سَعْيَه أولًا لحَمْل سفرائِهِ وحَبْسِهم في قُمْرة السَّفينة ، وحرَّم على مَلَّاحيه أن يُطْعَموا اللوتس فَيَشْغفوا به وينسوا ما سواه وأمرهم أن يُبْحروا لساعَتِهم .

وانتهى أوديسيوس إلى أرض السِّكلوبيس (انظر Cyclopes) الرُّعاة العمالقة الوَحيدي العَيْن ، ثم ولَّوا وجوههم شَطْرَ لِسْتريغُونيا Lestrygones وأرسلوا إلى مَلِكِها ثلاثةً منهم يَستأْذِنونهُ في النُّزول بجزيرتِهِ التي كانت مُحاطةً بسورٍ كبيرٍ ، وما كادت تقعُ عليهم عَيْنُ الملك — وكانت إلى جانبه ابنتهُ — حتَّى أمر بإمساكهم وقَتْلِهم فأُمْسكوا بواحدٍ منهم وقتلوه وفرَّ الاثنان الآخران ، فتبعوهما إلى حَيْثُ ترسو السُّفن فأخذوا يقذفونها بالأَحْجارِ فحطَّموها جميعًا . وكانت سَفينة أوديسيوس بمعْزِلٍ فاستطاعت أن تُفْلِتَ وشقَّت طريقَها في البَحْر إلى جزيرة إيَايَا حيثُ قَصْرُ « كيركي » ربّة الغناء والسِّحر (انظر Circe) . وشقَّت السفينة طريقها حتى بلغت أرضَ الشَّمْس بجزيرة تريناكيا حيث تَرْعى أغنام هيبريون ذات الصُّوف الناصع الجميل . وكاد جَمالُ الصُّوف يُغري رجاله بمسِّه لَوْلا أن تداركهم أوديسيوس مُحَذِّرًا ألَّا يفعلوا فيتخطَّفهم الموت . وإذْ عَصفَتِ الرِّيح واشتدَّ هُبوبها لم يستطيعوا الإقلاع وظلّوا حيث هم في جزيرة الشَّمْس ، ولم يَكُنْ عندهم مُدَّخرٌ من طَعامٍ غَيْرُ شياهٍ لإلهِ الشمس هيبريون وكان مُحَرَّمًا عليهم ذَبْحُها إلَّا أنهم ذَبَحوها حينَ استولى النَّوم على أوديسيوس . وما كادتِ السَّفينة تُبحِرُ بَعْدَ أيّام ستَّة وتبلغ عُرْضَ البحْر حتى أُرسل عليها زيوس الصَّواعق فتناثرت السَّفينة قِطعًا وتطايرَ الملّاحون على وَجْه الماء ، كُلٌّ يحاول النَّجاةَ ولكن لا جَدْوى . ويُمسِكُ أوديسيوس بخشبةٍ مِنْ خَشَباتِ السَّفينةِ قد تعلَّقَتْ بها قِطعَةٌ مِنَ الشِّراعِ فشدَّ بها نفسَهُ إلى الخَشَبةِ الَّتي أَخذَتِ الأمْواجُ تَدْفعُها حَيْثُ تشاءُ إلى أنْ أَلقتْهُ بَعْدَ أيّامٍ تِسْعَةٍ على مَقْرَبةٍ مِنْ عَيْنِ خاريبديس فتقذِفُ به مياهُها الثائِرةُ إلى صُخور « سكيلا » المَخُوفَة ، غَيْرَ أَنَّ الآلِهَةَ تَتَرفَّقُ به فتَدْفَعُهُ إلى شَواطِئِ جزيرةِ أوغيغيا حَيْثُ تُقيمُ « كاليبسو » عروسُ الماءِ الَّتي أكرمَتْهُ وعَلِقَ بقلبِها حُبُّهُ وأرادتْهُ زَوْجًا لها يُقاسِمُها حَياتَها الأبديَّة ، فبَقِي في أَسرِها أعوامًا سَبْعةً لم يَنْسَ خِلالَها حَنينَهُ إلى وطَنِهِ إيثاكا ولا شَوْقَهُ إلى زَوْجَتِهِ بِنيلوبي ووَلَدِهِ تليماخوس على الرَّغْمِ مما كانتْ تُحاوِلُهُ كاليبسو من إدْخالِ السُّرورِ إلى نَفْسِهِ وتَفْريجِ هَمِّهِ . ورقَّ قَلْبُ الرَّبة أثينا لأوديسيوس فسألَتْ زيوس أن يُيسِّر له سَبيلَ العَوْدةِ إلى بَلَدِهِ وأنْ يَرْعى ابنهُ حتَّى لا تُصيبَهُ خُصومُهُ بِسُوء .

واستجابَ زيوس لأثينا فأرْسَلَ ابْنَهُ هرمس إلى كاليبسو يأْمُرُها أنْ تُعِدَّ لهُ قارِبًا يَبْلغُ بِهِ وطنَهُ . ولم تكَدْ كاليبسو يَبْلُغُها الأمْرُ حتَّى جُنَّ جُنونُها وصَبَّتْ جامَ غَضَبِها على الآلهةِ الَّذين يثورونَ غيرةً على ربَّةٍ اختارتْ واحِدًا مِنَ البَشَرِ لِيُشارِكَها الحياةَ ، غيرَ أنَّها لم تملِكْ غيرَ أَنْ تُذْعِنَ . وانْطَلَقَ أوديسيوس في البَحْرِ إلى أنْ أَغْرَقَ الإِلهُ بوزيدون القاربَ إذْ كانَ لا يزالُ غاضِبًا عليه ، فقفزَ أوديسيوس في الماءِ وَسَبَحَ حتَّى حَمَلَتْهُ مَوْجةٌ إلى شاطِئِ فياكيس أقْرَبَ إلى المَوْتِ مِنْهُ إلى الحياةِ ، فتحامَلَ إلى أنْ آوَى إلى ظِلِّ شَجَرتَيْنِ مُتَشابِكَتَي الأغْصانِ فارْتَمى على الأرضِ منهوكَ القُوى . وغلبَهُ النَّوْمُ فاسْتَغرقَ فيه لا يُحِسُّ شيْئًا مما حَوْلَهُ إلى أنْ أَيْقَظَتْهُ مَعَ الصَّباحِ ضَحِكاتٌ ساحِرَةٌ فهبَّ مِنْ نَوْمِهِ خجِلًا إذْ كانَ عارِيًا ، وإذا هو بَيْنَ يَدَيْ فتاةٍ رائِعةِ الحُسْنِ ، ولم تكنْ غَيْرَ ناوسيكا ابنة ألكينوس ملكِ الفِياكِيِّين ، أُمَراءِ البَحْرِ وأصْحابِ السُّفُنِ الكِبارِ ، فتخلَّتْ عَنْهُ جانِبًا بَعْدَ أنْ خَلَعتْ عَلَيْهِ أجْمَلَ الثِّيابِ لكي يَسْتَجِمَّ ويتطيَّبَ ، وصَحِبَتْهُ معها إلى أبيها الَّذي أحْسَنَ استِقْبالَهُ واستَمَعَ إليهِ مُعْجَبًا وهو يَقصُّ عليهِ حَديثَ أعْوامٍ سَبْعةَ عَشَرَ أمْضاها في مُغامراتٍ متَّصِلةٍ . وكان يودُّ المَلِكُ أنْ يكونَ أوديسيوس زَوْجًا لابْنَتِهِ لولا ما أحَسَّ من إصْرارِهِ على العَوْدَةِ إلى وَطنِهِ وأهلِه ، فأعدَّ لهُ سُفنًا ضخْمةً وحمَّلَهُ مِنَ الهدايا مالم يَحْملْ مثلَه أبطالُ حَرْبِ طُرْواده ، وأبْحرَ أوديسيوس قاصِدًا بلادَهُ ليَنْتقمَ من أُولئكَ الذين حاصَروا زَوْجتَه وانْتَهكوا حُرْمةَ بَيْتِهِ وسَطَوا على ثَرْوته (انظر Penelope) حتى الْتَقى بِبنلوبي التي ما إن تَعَرفت عليه حتى استَرْسلت تَبْكي بَيْنَ يديْه ونكشف عن وَجْدِها الدَّفين وحُبِّها الباقي . وكان أوديسيوس على يَقينٍ من وَفائها الذي أصْبحَ مَضْرِبَ الأمْثال فضمَّها إلى صَدْره يبادلها حبًّا بحُبٍّ . وهكذا عادَ إلى حُكم إيثاكا بَعْدَ غَيْبةِ عِشْرينَ عامًا .

أُوديُوس [أُوديب] Oedipus (myth.)

هو ابنُ لايوس Laius ملكِ طيبةَ وجوكاستا Jocasta ، وإذ كان نسبُ أبيه ينتهي إلى فينوس Venus* التي تَروي الأُسطورةُ أنَّها فازت بالتُّفاحةِ الذَّهبيَّة جائزةِ الجمالِ دونَ جونو Juno* [هيرا] زوجةِ جوبيتر Jupiter* ، لهذا نَفِسَتْ جونو على فينوس وآلت أن تُلْحق بنسلها المخاطر والمآسِيَ ، ومن هنا كانت حياةُ أوديبوس محفوفةً بالمخاطر والفواجع .

وحين همَّ لايوس أن يبني بجوكاستا أنبأته الهاتفةُ الإلٰهيةُ بأنه سيعقبُ ولدًا يكون حتفُهُ على يديه ، فكانت هذه النُّبوءةُ مما ملأ قلبَ الأبِ فزعًا . ولكي ينجوَ الملكُ من هذه المأساةِ آثر ألا يَقْرَبَ زوجتَه ، وإذا هو في ليلةٍ ما يشرب حتى الثُّمالة ، وإذا هو يخرجُ عمّا آلَ على نفسه ألا يفعلَ فيَقْرَب الملكةَ ، وإذا هي تحمِلُ ، ففزِعَ الزوجُ لهذا الحَمْلِ وأسرَّ إلى زوجتِه أن تتخلَّصَ من الطِّفل بعد أن تَضَعَهُ ، غيرَ أنَّ الأمَّ لم يطاوِعْها قلبُها على أن تتخلَّصَ منه فدفعتهُ إلى خادمٍ من خدمِها على أن يَضَعَهُ على الجبل ، فعلَّقه الخادمُ من قدميه في غصن شجرةٍ كانت فوق جبلِ كيثايرون Cithairon بعدَ عَقْرِ قدَمَيْهِ وترك بهما عاهةً لازمَتْهُ مَدى الحياةِ . وإذا الحظُّ يصادفُ الطِّفلَ فيعثرُ عليه راعٍ من رعاةِ بوليبوس Polybus ملكِ

كورنثه فيأخذُه ونضعُه بين يدَيْ پريبويا Periboea زوجةِ بوليبوس وكانت عاقرًا لا تُنجبُ ففرِحَتْ به وإذا هو ينشأُ في حِجْرها وكأنه ابنٌ لها . ومن أجل تلك العاهةِ التي لازمتْ قدمبه فبَدَنا مُنتفِختَيْن سمّتْهُ الأمُّ التي نبنّتْهُ أوديبوس ، ونعني الكلمةُ في اليونانيّة التورُّم . وأخذتْ تبدو على ملامحِ الطفل مَلامحُ النَّجابةِ والشجاعةِ وغدا الجميعُ يُعْجَبون به ، وإذا هو يُثير الحَسدَ في قلوبِ نُظرائِهِ لبأسِهِ وجُرأتِهِ ، وإذا أحدهم يَجْبَهُه بقوله إنه وُلِدَ سِفاحًا ، ممّا أثار شُكوكَ أوديبوس فرَجَعَ إلى أمِّه يسألُها عن حقيقةِ ما سَمِعَ ، فلم تمْلِكْ إلّا أن تُنْكِرَ عليه ما تعرِفُ عنه إشفاقًا ورحمةً به . ولكنّه لم يَقْنَعْ بما أجابتْهُ به الأمُّ فقصدَ الهاتِفَةَ الإلٰهيّةَ بِدِلْفي التي نَصحتْهُ بألّا يعودَ إلى موطنِهِ ، فهو إنْ فعلَ فمكتوبٌ عليه أن يقتلَ أباهُ ويتزوجَ أمَّهُ التي وَلَدَتْهُ ، وكان هذا الجوابُ من الكاهنةِ مما أفزعَه وأثارَه . وإذ لم يكن يعرِفُ لنفسه مَوْطنًا غيرَ ذلك الذي نشأ فيه وشبَّ في كورنثه عَقَدَ العزمَ على ألّا يعودَ إليه خشيةَ أن يقَعَ له ما تنبّأتْ له به الهاتفةُ الإلهيةُ ، وإذا القدرُ يَسوقُهُ إلى فوكيس ، وإذا هو يَلْقَى في الطريقِ لايوس وقد رَكِبَ مَرْكَبَتَهُ وإلى جوارِه حامِلُ أسلحته وإذا بأوديبوس يُزاحِمُهما الطريقَ ، وإذا لايوس يأمُره في تعالٍ وكِبْرياءَ أن يُخلِّيَ لهُما الطريقَ ، فيأبى أوديبوس أن يفعلَ وإذا هو يشتبكُ معهُما في قتالٍ يُسفِرُ عن مَقْتلِ لايوس وتابعه . وإذ كان أوديبوس يَجْهَلُ حقيقةَ الرَّجلين مَضى في طريقه إلى أن أَلْقَى به المطافُ بمدينةِ طِيبةَ ، وكان يسمعُ أن فيها وَحْشًا مُرَوِّعًا هو السفنكس Sphinx ، الذي أرسلتْهُ الإلهةُ جونو إلى طيبةَ ليفتكَ بكلِّ من لم يُوفَّقْ في الإجابةِ عن الألغازِ التي يطرَحُها ، وما أكثرَ مَنْ قَتَلَ ممّا أثارَ الرُّعْبَ في قلوبِ الأهالي ، ومن هُنا كان أوديبوس أشْوقَ ما يكون للذَّهابِ إلى طِيبةَ لِيلْقَى هذا الوَحْشَ المروِّعَ . وإذ ضاقَ كريون ملكُ طيبةَ بهذا الوحش ذَرْعًا أذاعَ بين شعبِهِ أنّ مَنْ يُوفَّقُ في حَلِّ لُغْزٍ من ألغازِ السفنكس فسينزِلُ له عن عرشِه ويزوِّجُه من جوكاستا إذ كان أجلُ هذا الوحشِ مَرْهونًا بأن يُوفَّقَ واحدٌ إلى حَلِّ ألغازه ، فإذا ما كان وافاهُ أجلُه . وعندها كان أوديبوس قد وصلَ طيبةَ وسرْعانَ ما لَقِيَ الوحشَ وسأَلَهُ عن لغزِه فأجابه الوحشُ قائلًا : « ما هو الحيوانُ الذي يمشي صباحًا على أربعٍ وظهرًا على اثنين ومساءً على ثلاثٍ ؟ » . وسرْعانَ ما أجابه أوديبوس بأنْ قال هو الإنسانُ ، فهو في مستهلِّ حياته يحبو على أربعٍ ، وحين يَشِبُّ يمشي على رجْلَين ، وحين تأفُلُ حياتُه يتّكئُ في سَيْرِه على عُكّازٍ . فدَهِشَ السفنكس ونَطَحَ الصَّخْرَ برأسِهِ حتى ماتَ ، وعلم كريون بأمرِ هذا الغريبِ الذي حلَّ لغزَ الوحشِ فنزلَ له عن عرشِهِ كما وَعدَ ، وزوَّجَهُ من جوكاستا التي أنجبتْ له وَلَدَيْنِ هُما پولينيكيس Polynices وإتيوكلس Eteocles وابنتَيْنِ هُما إسمينيه Esmine وأنتيغونا Antigone .

وبعد عِدّةِ أعوامٍ عمَّ طيبةَ وَباءٌ وأعلنتِ الهاتفةُ الإلهيّةُ أنَّ هذا الوباءَ لن ينكشِفَ إلّا بنفيِ قاتِلِ الملكِ لايوس من إقليمِ بويوتيا Boeotia . وإذ كان مَقْتَلُ لايوس ظلَّ سرًّا مُغيَّبًا لا يعلمُ أحدٌ عنه شيئًا شُغِلَ الناسُ بالبحثِ وراءَ السرِّ في مَقْتلِ لايوس ، وشارَكَ أوديبوس صديقُ الشَّعبِ رَعاياهُ همَّهم فأخذ هو الآخرُ يبحثُ عن القاتلِ ، وإذا هو آخِرَ الأمرِ يكتشفُ أنه هو القاتلُ وأنه ثمّةَ هَوْلٌ أكبرُ وهو زواجُه من أمِّه .

وفي هذه الغَمْرةِ من الأسى مدَّ أوديبوس يَدَهُ ففقأَ عينَيْهِ إذ لم يرَ نفسَهُ أهْلًا لأن يُبصِرَ النُّورَ ، وخرجَ عن طيبةَ مُهاجرًا . وحين علمتْ جوكاستا بما وقعتْ فيه من خطيئةٍ دونَ أن تدري قتلتْ نفسَها بيدِها . وانتهى المطافُ بأوديبوس إلى إقليمِ أتيكا Attica تقودُه في مَسيرِه ابنتُهُ الوفيةُ أنتيغونا إلى أن أشرفَ على كولونا [كولونوس] فنزلَ على غَيضةٍ مقدّسةٍ لربّاتِ الانتقامِ Furies* وأخذ يسترحِمُها ويستغفرُ لها عن ذنبِهِ الذي أذنبَهُ . وعندها ذكر أنّ الهاتفةَ الإلهيّةَ قد أنبأتْهُ فيما أنبأتْهُ أنّه سيقضي نَحْبَه في هذا المكانِ وسيكون مَثْواهُ مَجْلَبةً للثَّراءِ والرَّخاءِ على أتيكا . وحين انتهى خبرُ وصولِ أوديبوس إلى ثيسيوس Theseus* ملكِ أتيكا سَعى إليه ليرحِّبَ به ، فبادَرَهُ أوديبوس بقوله إنّه ما سَعى إلى هذا المكانِ إلا تلبيةً لصوتِ الآلهةِ التي قدّرتْ عليه أن يموتَ فيه . وما إن فرغَ من كلمتِه للملكِ حتى أخْلى يَدَهُ من يدِ ابنتِه وسَعى بخُطُواتٍ إلى حيثُ قُدِّر له أن يموتَ ، فإذا الأرضُ تنشقُّ من تحته وتبتلعُه في جَوْفِها ثم تُطْبِقُ عليه .

الثّامون والتّاسوع ogdoad and ennead

ogdoâde et ennéade f. (rel.)

كما أدمجَ المِصْريُّون الآلهةَ المتعدِّدةَ في أُسْرةٍ مُكوَّنةٍ من آلهةٍ ثلاثةٍ شكَّلوا بالمثلِ الثّامونات والتّاسوعات ومنها تاسوع هليوبوليس أو [عين شمس] الذي يضمُّ تِسْعةَ آلهةٍ عِظامٍ هم : آتوم – رع ثُمَّ شو وتفنيه فجِبُ ونوت ثُمَّ أوزيريس وإيزيس وسِيتْ ونفتيس .

ومع ذَهابِ المِصْريّين إلى التَّثليثِ أو التَّتسيعِ وغيرِهِما كانوا يَرَوْنَ أن ثَمَّةَ إلهًا أعظمَ ودونَه آلهةٌ مُساعدونَ ، وجعلوا من هذا الإلهِ العَظيمِ إلهَ الحُكَماءِ مُنْذُ الدّولةِ القديمةِ . وكانت هذه خُطوةً إلى الرَّبِّ الواحدِ . (انظر triad worship)

العَقْدُ المُدبَّبُ كطَرَفِ القَناة ogee arch

(pointed arch) *ogive f.* (arch.)

see: **arch**

التَّصْويرُ الزَّيْتيّ oil painting

peinture f. à l'huile (arts)

هو التَّصويرُ بِمَساحيقَ أو أكاسيدَ تُخْلَطُ في الزَّيْتِ الّذي يَغْلِبُ أن يكونَ زَيْتَ بِذْرِ الكتّانِ أو زَيْتَ التَّرْبَنْتينةِ . وكان للتَّصْويرِ الزَّيْتيِّ أثرُهُ البالِغُ حَيْنَ نَشَأَ إذ اتَّسَعَ للتَّصاويرِ الوادعةِ اللَّطيفةِ والصّاخبةِ العَنيفةِ والشَّديدةِ الثَّراءِ على حَدٍّ سَواء ، كما اتَّسَمَ بالطَّواعيةِ الّتي تُيسِّرُ للفنّانِ أن يَسْتَخْدِمَه في تَصْويرِ اللَّوحاتِ القائمةِ بذاتِها أو الزَّخارفِ الجداريَّةِ .

ولقد شاعَ خطأً أنَّ التَّصْويرَ الزَّيْتيَّ هو من ابتكارِ فان إيك Van Eyck * ، فلقد ظهرت هذه التِّقْنَةُ أوَّلَ ما ظَهرت في الأراضي الواطئةِ وألمانيا خِلالَ القَرْنِ الرّابعَ عَشَرَ ، ولكنَّها اكتَسَبَتْ تألُّقَها على يَدِ فان إيك ، حتّى غالى بعضُ النقّادِ في مَديحِهِ وكأنَّهُ صاحبُ سِرٍّ في تِقْنةِ الألْوانِ الزَّيْتيَّةِ لن يَفضَّهُ أحَدٌ غيْرُهُ . وأيًّا يكن من شَيْءٍ فَمِنَ المؤكَّدِ أنه كان صاحِبَ مَهارةٍ فائقةٍ في استخدامِ الألوانِ بِحِذْقٍ وَمَنْهجيَّةٍ خاصَّةٍ بِهِ .

وقد أخذَ الإيطاليُّونَ هذه التِّقْنَةَ عن فَنّاني الأراضي الواطِئةِ وَكانَ رائدُهم أنطونيللو دامسّينا Antonello da Messina ، ثُمَّ ما لبث

المُستَخدمة وعن مَلامحِ النَّحت الدَّقيق على الحجر وأسلوبه قُرْبَ نِهايةِ الأسْرةِ الحاكمةِ الأولى في بابل وَخرجوا من هذه الدِّراسة بأن هذه الحِقْبة قد افتقرت تمامًا إلى الأفكارِ الجَديدةِ ، إذ يُعْطينا الخاتَمُ الأُسطوانيُّ خِلالَ العهد انطباعًا بأنه مُنْبَثِق عن فَرْعٍ هابِطٍ من فُروعِ الفَنِّ يبز الكَمُّ فيه الكَيْفَ . ومع أن الفَنّانَ البابليَّ قد تابعَ استخدامَه مَوْضوعَين من مَوْضوعاتِ العَهْدِ السُّومريِّ هما مَشْهَدُ الغازي ومَشْهَدُ تَقْديمِ المتعبِّد الذي تتقدَّمُه إلهةٌ شَفيعةٌ لتقودَه صَوْبَ كَبيرِ الآلهة الجالسِ فَوْقَ عَرْشِهِ الذي نالَهُ الكَثيرُ من التَّبسيط والإيجاز ، فإن مَوْضوعاتِ الآلهةِ المَعْبودينَ والأبطالِ والمُلوكِ كانت جَديدةً كُلَّ الجِدَّةِ ، كما استُخْدِمت مَجْموعةٌ جديدةٌ من الرُّموزِ السِّحريَّة مشتقَّةٌ من عالمِ الكنعانيِّينَ الذين لتغطيةِ السَّطحِ المُصَوَّرِ كُلِّه . والثَّابتُ أن التَّهجينَ بَيْنَ المَوْضوعاتِ والأساليبِ الكنعانيَّة وبَيْنَ المَوْضوعاتِ والأساليبِ السُّومريَّة الأكديةِ لم يَتِمَّ وَفْقَ منهجٍ مُتماثِلٍ في كافَّةِ مَناطِقِ الحَضارةِ البابليَّة القَديمة .

(الصور ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٧٤ ، ٥٤٢) .

old Babylonian period *période f. babylonienne ancienne* (cul.)

العَهْدُ البابليُّ القَديمُ
(١٨٩٤–١٥٩٤ ق.م)

في حوالى عام ٢٠٠٣ ق.م تداعت السُّلطةُ السِّياسيَّةُ السُّومريَّة التي كان مركزُها أور تحت الضَّرباتِ المُشتركةِ من الساميِّين في الغرب والعَيلاميِّين في الشَّرقِ . وقد استأثر السَّاميُّون في البداية بالغنيمةِ غَيْرَ أن الخِلافَ سرْعان ما دبَّ بينهم فتقاسم ملوكٌ محليون في أشور وماري وأشنوناك ولارسا ، الأراضي الواسعةَ التي كانت تخضعُ لأور في أيّامِ مَجْدِها . وحين استقرَّ حُكْمُ بابل في أيْدي الأسْرةِ الأموريَّة اعتزمت التَّخلص من مُلوكِ المُدن الأخرى ونجح حمورابي ، أبرزُ ممثِّلي هذه الأسرة ، في السيطرةِ على بلاد الرَّافدين وإبعادِ السُّومريِّين عن المسرح السِّياسيّ إلى الأبد بفضلِ مَقْدرتِه السِّياسيَّة وحُنْكتِه العسكريَّة .

وعلى أرض بابل كان امتزاجُ الأكديِّينَ Akkadians بالسُّومريِّينَ ، ومن هذا الامتزاج كان الجنسُ البابليُّ ، وكانت الغلَبةُ للعنصر الجَدِيدِ كما أفاد السُّومريُّونَ أنفسُهم من فنِّ الأكديِّينَ من قَبْلِهم (انظر old Babylonian period) ، وأخذ التَّطوُّرُ والتَّقدُّمُ بشقَّان طريقَهما في رِحابِ هذه الدَّوْلة البابليَّة . التي تألقت فيها العمارةُ خاصَّةً حتى عُدَّ « قصرُ ماري » الذي بُنيَ في عَهْدِهم أحدَ عجائبِ الدُّنيا في عَصْرِه ، أقيم على نمطٍ سُومريٍّ يتمثَّلُ في فِناءٍ داخليٍّ تحفُّ به أفْنيةٌ صَغيرةٌ تُحيطُ بها الغُرف المُختلفة ، وأضيفت إليه أبْنيةٌ مشابهة وإن كَبُرت عنه حَجْمًا ، وإذا هذه الأبنية المتلاحقةُ تتحوَّل إلى مَدينةٍ كامِلةٍ داخلَ مَدينةِ ماري نفسِها . وتميَّز قصْرُ ماري بزَخْرفة جُدْرانِه وأبهائِه واحنوائِه على التَّماثيلِ والنُّقوشِ الفنِّيَّة العجيبة ، وكانت قاعاتُ استحمامِهِ غابةً في الرَّوْعةِ بأحْواضِها الخزفيَّة البديعة التي لم تَبْلُغ مثيلاتُها في القُصور الأخرى ما بلغته من جَمالٍ .

ولقد صان فَنُّ النَّحتِ في هذا العَصْرِ التَّقاليد السُّومريَّةَ بصرامَتِها وَكهنوتيَّتِها . وكما أن قصر ماري هو مَجْموعةٌ ضَخْمةٌ من المباني اكتملت على مَرِّ بضْعَةِ قُرون كذلك نعود المنحوتاتُ التي اكتُشفت به إلى قُرونٍ مُخْتلفة . ونكشف لَوْحاتُ قَصْرِ ماري عن تقدُّمِ التَّصْويرِ في العَهْدِ البابليِّ . ويُعَدُّ مَشْهَدُ تَنْصيبِ ملك ماري المحفوظ بمتحف اللوفر الذي ازدان به أحدُ أبهاء القصر وثيقةً فريدةً في تاريخ الفنِّ والدين ببلاد الرَّافدَيْن ، فهو مَزيجٌ من العقليَّتين السَّاميَّة والسُّومريَّة ويجمع بَيْنَ الكهنوتيَّةِ التَّقليديَّة والانغماس في عالمِ الخَيالِ . ولم يرقَ فَنُّ النَّقْشِ البارز عامَّةً خِلالَ العَهْدِ البابليِّ القديم عنه في العَهْدِ السُّومري إلى مايَزيدُ على الإسهام بِبَعْضِ التَّفاصيل . وتتألَّق بَيْنَ هذه المُنْجَزات الباقية لَوْحة قانون حمورابي المَحْفوظةُ بمُتحف اللوفر التي تَكادُ تنتقلُ بنا من النَّقْشِ البارز إلى النَّحتِ المجسَّم حتَّى غدا الحدُّ الفاصل بَيْنَ النَّقْشِ البارز والنَّحتِ المُجَسَّم غيرَ واضحِ المَعالم . ولَوْلا فنُّ النَّحْت الدَّقيق على الحَجر لما بقيت لنا أيَّةُ مَعْلومات ذاتِ أهمِّيَّةٍ عن الفَنِّ أو عن مَوْضوعاتِه أو أُسْلوبِه ، فَخِلالَ ذلك العَهْدِ استمرَّ استخدام الأختام الأسْطوانيَّة « الرَّواسم أو الرَّوْسميَّات » اللازمة لعقود التِّجارة وأمكن للمتخصِّصينَ من خِلالِ دِراسَتِها تكْوين فكرةٍ عامَّةٍ عن المَوْضوعات

جيوفاني بللبني Bellini* في البُنْدقيَّة أن بَزَّ النَّهجَ الفَلمنكيَّ . وكان المَزْجُ بَيْنَ بطاناتٍ من مَوادِّ التمبرا tempera* مع قَدْرٍ مَحْسوبٍ من الزُّيوتِ المُلَوَّنةِ الَّتي تُضْفي البَريقَ النِّهائيَّ هي تَقْنَة عَصْرِ النَّهْضة الَّتي استخدمها ميكلانجلو . وَحَدثَ في القَرْنَيْن ١٦ و ١٧ تَطْويرٌ للتَّقْنَةِ يُواكبُ الرَّغْبةَ في التعبير عن تأكيد أَثَرِ الأبعاد الثلاثة ، فكانت الصورة تُؤسَّس أوَّلًا بالأبيض والأسود [اللون الفرد monochrome*] ثم تُرسم الأجزاء الفاتحة بلَوْن كثيف على حين تُرسم الظِّلال بلون أقَلَّ كثافةً حتى تحتفظ اللوحة بتفاصيلها ، ومن فوقها توضع طبقات متتابعة من اللون الشفّاف لتسبغ على الصورة الثراء المنشود . وقد ازْدَهَرتْ هذه التَّقْنَةُ الجَديدةُ في البُنْدُقيَّةِ وَلاسيَّما على يَدِ تتسيانو Titian* وَأخذ كُلٌّ مِنْ رمبرانت وروبنز وفيلاسكيز يُدْلي بدَوْره بصيغَتِه الخاصَّةِ المُنوَّعة لهذه التَّقْنَةِ الَّتي أُطْلِقَ عليها « التَّقْنَةُ الكلاسيكيَّةُ » .

وحدث تغيُّرٌ حاسِمٌ مع القَرْنِ ١٩ عِنْدما اطَّرَحَ المُصَوِّرونَ وَخاصَّةً الانطباعيِّين مِنْهم التَّقْنَةَ القَديمةَ القائمةَ على التَّكْوين التَّنامي للصُّورةِ على مَراحلَ لابتكارِ وسيلةٍ تَصْويريَّةٍ تلْقائيَّةٍ وَمُباشرةٍ ، وَمَرَدُّ ذَلِكَ إلى حَدٍّ ما إلى مُزاوَلةِ التَّصْويرِ من الطَّبيعةِ رَأْسًا ، وهو ما كان يَقْتضي سُرْعةَ التَّنْفيذ ، وَبِخاصَّة عند الرَّغْبةِ في تَحْويلِ اللَّوْنِ المُدْرَكِ بَصَريًّا tone* إلى لَوْنٍ ماديٍّ مُشَكَّلٍ من الألْوانِ الَّتي يُعالِجُها الفَنّانُ الَّذي بات عليه أن يَتعَجَّلَ البَتَّ في هذا القَرارِ وَسُرْعةَ وَضْعِهِ على اللَّوْحةِ من أجْلِ تَحْقيقِ التَّأثير المَطْلوب .

oinochoe *œnochoé f.* (arts)

أوينوكُويَة ، « الشفشق »

اشْتُقَّ اسمُه من الفِعْلِ اليونانيِّ « يَصبُّ النَّبيذ » . وكان الوِعاء الشَّائع للنَّبيذ ، وكانت له يَدٌ مُقَوَّسة وفُوَّهَتُه واسعةٌ مُستديرةٌ بها مَسايلُ ثلاثةٌ ينحدر منها السَّائلُ عند صبِّه .

(شكل ٤)

old art (arts) see: **ars antiqua**

old Babylonian art *art m. babylonien ancien* (arts)

فَنُّ العَهْد البابليِّ القَديم
(١٨٩٤–١٥٩٤ ق.م)

أفاد البابليون السَّاميُّو ن من فَنِّ السُّومريِّينَ

الغناءِ المُعربِدِ والتَّهريج يُعْرَفُ بالكوموس kômos .

وبينما كان الممثلون الذين يختلف عددُهم باختلاف المسرحيات يرتدون أقنعةً ويلبَسون ثيابًا تُحشى مناطق العَجُز والبطن منها بطريقةٍ مضحكة ، ويتدلَّى منها عضوُ تذكيرٍ جلدي ، كان أفراد الكوروس الذين يبلغ عددُهم أربعةً وعشرين عضوًا يلبسون ثيابًا متنوعةً تتلاءم مع موضوع المسرحية مثل الريش في ملهاة « الطيور » والأجنحةِ في ملهاةِ « الزنابير » لأريستوفانيس . وكان أفراد الكوروس يخلعون هذه الثيابَ خلالَ الرقص حتى لا تعوقهم عن أداء حركاتهم الراقصة . وقد ضمّت بعضُ الملهاوات جوقتي كوروس لكل منهما قائدُها الخاص .

وإذا كان مؤلفو « المأساة » قد احتفظوا في مسرحياتِهم بوَحْدة الزمانِ والمكانِ ، فإن مؤلفي الملهاة لم يتقيّدوا بذلك ، فكان المنظرُ يَنْتقِلُ من المدن إلى القرى أو العكس ، كما كان ينتقل أحيانًا من الأرض إلى السماء أو من زمن إلى آخر دون أدنى تغييرٍ في « الديكور » ، فضلًا عن الحريةِ الواسعة التي كان يتمتَّعُ بها ممثلو الملهاةِ دون ممثلي المأساة . ولاغروَ فإن أهمَّ غرضٍ من الملهاة هو تسليةُ الجمهور وإضحاكُه ، الأمرُ الذي يتعذّر تحقيقُه دون أن يتمتع الممثلون بقسطٍ وافرٍ من الحرية في الحركة والقول .

وكان أعظمُ ما يميز الملهاةَ القديمة هو هذا الانتشاء الذي يشدُّ ذهنَ المشاهد إلى حافة المسرحِ حتى لتكفي الكلِمةُ البلهاء لتغرقَه في ضحكٍ ممتعٍ يحرِّرُه من انفعالاتِه ويجعلُه يحسُّ نشوةَ الكوموس وعربدتَهم التي تفجِّرُها الملهاةُ . ويُعَدُّ أريستوفانيس Aristophanes* أهمَّ رائدٍ للملهاة القديمة وعميدَ شعرائها .

الدَّوْلة المصرية القديمة **Old Kingdom**

ancien empire (cul.)

ونبدأ من الأسرةِ الثَّالثةِ إلى السَّادسةِ من عام ٢٧٨٠ إلى عام ٢٢٨٠ ق.م.

Old Kingdom statues' poses *les attitudes de la statuaire de l'ancien empire* (arts)

وِضْعاتُ تماثيل الدَّوْلة القَديمة

من الممكن تَحْديدُ وِضْعات تماثيل الدَّوْلة

الهجاء والملهاةُ الخياليَّة وملهاةُ السُّخرية . واعتمدتْ مَلْهاةُ الهجاءِ على تَقْديمِ شخصٍ يُمثِّل فِكْرةً عبقريَّةً خرافيَّةً عن إصلاحِ العالمِ ، أو التَّخلُّصِ من ورْطَةٍ ، وقيامِ الكوروس بمُعارضةِ رأيِه في مَشْهَدٍ جدَليٍّ يبدأ عنيفًا ثم ينتهي هادئًا بالصِّراع أو المحاجَّة agon ، ويتوجَّهُ الكوروس إلى جمهور المُشاهِدينَ بالخُطب التي تؤيِّد وِجْهة نظر كُلٍّ منهم والتي تتضمَّن ضراعاتٍ قصيرةً للآلهة وهجومًا هازلًا وتعريضًا مُتبادلًا بَيْنَ الممثِّلينَ والمشاهدين .

وتتبع الملهاةُ الخياليَّة نفْسَ النَّهجِ الذي تَسيرُ عليه مَلْهاةُ الهجاءِ وإن قامت على مَوْضوعٍ خياليٍّ بَعيدٍ عن الواقعِ مِثْل مَلْهاة الطُّيور The Birds لأرِستوفانيس .

وتقوم ملهاة السُّخرية burlesque* على مُعالجةِ الأساطير معالجةً هزْليةً تغيِّر مَغْزاها وتسفِّه من شخصيات أبطالِها .

واتبعت الملهاةُ القَديمةُ في بنائها الدّراميّ نِظامًا خاصًّا يتشكَّل من أربعة أجزاءٍ : الجزءُ الأوَّل من ثلاثةِ مَشاهدَ هي البرولوغوس prologue أي المقدِّمةُ التي تَعْرِضُ على الجُمْهورِ مَوْضوعَ المسرحيَّة ، ثُمَّ البارادوس parados أي دخولُ الكوروس إلى المَسْرح ، ثُمَّ المُحاجَّةُ أو الصِّراعُ المحتدم agon الذي ينشب بَيْنَ العَناصرِ المُتعارِضةِ إلى أن تتطوَّرَ عُقْدةُ المَسْرحيَّة .

ويتضمَّن الجزء الثاني البارابـاسيس parabasis وهو الخطابُ الذي يوجِّهه الكوروس أو الكوريفاكوس chorephacus* قائدُ الكوروس إلى الجمهور ، ويعكسُ عادة وِجهةَ نظرِ الملهاة في أحد الحكَّام المعاصرينَ ، أو في الأوْضاعِ السِّياسيَّة أو الاجتماعيَّة السَّائدةِ في عَصْرِه ، دونَ أن يكونَ لذلك عادةً ارتباطٌ بعُقْدةِ المَسْرحيَّة .

ويتضمَّن الجزءُ الثَّالث « الإبيزوديون » epeisodíon — أي الفَصْل أو الحلقة — سِلْسِلةً من المَشاهدِ تقدَّمُ على شَكْلِ المَسْرحيَّة الهزْليَّة farce* وتتخلَّلُها أغانٍ جماعيَّةٌ .

ويقدم الجزءُ الرابع إكزودوس exodus ، أي الخُروجُ ، مَشْهَدَ الخِتام الذي يلتقي فيه الممثِّلُ الرَّئيسيُّ بالكوروس في حَفْلٍ يقوم على

السَّاميّ الأكديّ بَعْدَ أن كُتِبت الغَلَبةُ لأكد وبعد أنْ أخذت بابل مكانتها وأصبحت الحاضرةَ .

ويطالعُنا تاريخُ بابل منذ أن بدأ بصَفْحةٍ من أمْجَد الصَّفحات للمـلك حمورابي Hammurabi* الفاتح المُشرِّع . وكانت بابل مَهْدًا لحضارةٍ من أرْقى الحضارات وأقْواها وأغْناها مَهّدتْ لعُلومٍ كثيرةٍ أن تظهرَ إلى عالم الوُجودِ ووطّدت لها الأسْبابَ ، فكان لها الفَضْلُ في ظُهور عِلْمِ الفلك من عالَمِ الغَيْبِ إلى عالمِ الوُجودِ ، وبها أرسى علمُ الطِّبِّ أقدامَه ، وعنها كانت نشأةُ علم اللُّغةِ ، وهي التي أمدّتنا بأوَّل كتابٍ في القانونِ ترسَّمَ الناسُ من بعدُ خطاه ، وهي التي زوَّدت اليونان بمبادئ الحِسابِ وطالعتهم بعلمي الطَّبيعة والفلْسَفة ، ومنها استقى اليهودُ أساطيرَهم التي رُويَتْ عنهم ، وهذا الذي ظهر للعربِ من إلمامٍ بالعلوم وحِذْقٍ بالعمارة لَقِنَهُ عنهم الأوروبيُّونَ في العَصْرِ الوَسيط فاستبقطوا من سِماتِهم ، مردُّه إلى الحضارةِ البابليَّة .

وكان البابليُّونَ يُشْبِهونَ السَّاميِّينَ مَظْهرًا في سوادِ شُعورِهم وسُمرةِ ألوانهم ، وكانوا رِجالًا ونساءً يُطيلونَ شَعْرَ الرُّؤوس يتَّخذُ الرِّجالُ منه ضَفائرَ يُرْسِلونها على أكتافِهم شأنَ النِّساء سَواءً بسَواء ، ومن لم يملك منهم الشَّعْرَ الطَّويل جعل على رأسِه وَفْرةً (شعر مستعار مُجْتَمِع على الرَّأس) ، وكانوا إلى هذا يُرسلون لحاهم جاعلينَ من ذلك ما يميِّزهم عن النِّساء بعد أن شابهوهن في غيرها . وكانوا يحبون العطورَ ويأتزرون بمآزرَ من الكتانِ الأبيض تغطِّي الجسمَ إلى القَدمَيْن ، وتفارقُ المرأةُ الرَّجلَ بتركها إحدى كتفيها عاريةً . ويزيدُ الرَّجُلُ فيضع فوق المئزرِ دِثارًا وعَباءةً ، ومع الأيَّام عدَلوا عن هذه المآزر البَيْضاءِ إلى أخرى مَصْبوغةٍ بالحُمْرة عليها نُقوشٌ زرقاء أو بالزُّرقة عليها نُقوش حَمْراء ، خُطوطًا أو دوائرَ أو مربَّعات أو نقطًا . ولم يكونوا كالسُّومريِّين حُفاةً بل كانوا يَنْتعِلونَ ، وكانت نِعالُهم على أشكالٍ جميلة .

المَلْهاةُ القَديمة **old comedy**

comédie f. ancienne (drama)

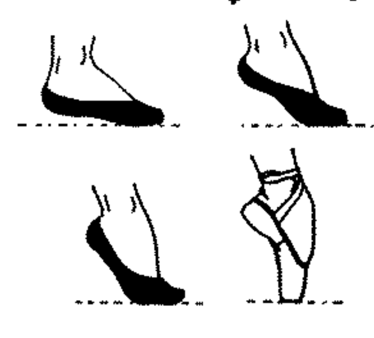
اتَّخذت الملهاةُ القديمة التي ازدهرت خِلالَ القَرْن الخامِس ق.م. أنماطًا ثلاثةً هي : مَلْهاةُ

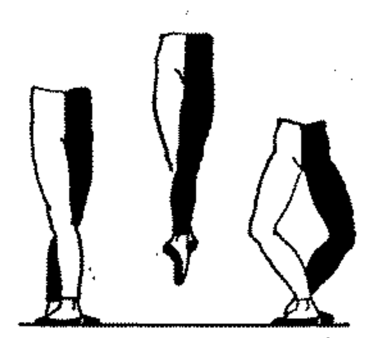
on the neck of the foot see: **sur le cou-de-pied**

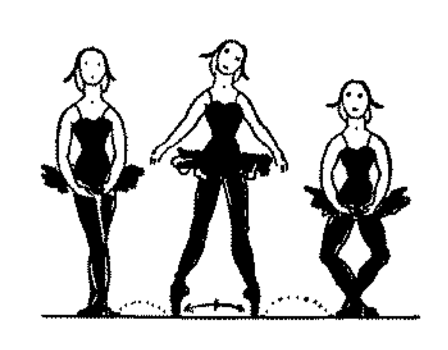
on the point الرَّقصُ على أطرافِ القَدمَين

sur les pointes (blt.)

من الجديدِ الَّذي دَخلَ على فَنِّ الباليه وتخصُّ به الباليرينا ، ويُقصَدُ بِهِ الإبهامُ بالتَّحليقِ أو التَّغلُّبُ على ثِقَلِ الجِسْمِ ، ثُمَّ استُخدِمَ فيما بَعْد لتَيْسيرِ الدَّوَرانِ حَيْثُ تخفُّ المُقاوَمة ، كما أتاحَ لِلرَّاقصة فُرصًا أوْسَعَ في مَجالِ التِّقنيَّةِ الفنيَّةِ الرَّاقصة . ودخلَ هذا النَّوْعُ من الرَّقصِ في الباليه على يَدِ الرَّاقصةِ الإيطاليَّةِ ماري تاليوني Marie Taglione (١٨٠٤–١٨٨٤) ، وكانت أوَّلَ من ارتَدى زيَّ التُّوتو في باليه « السيلْفيدْ » . وعلى الرَّغم من أن بعضَ الرَّاقصات قد رَقَصْنَ قبلَها على أطْرافِ أقْدامِهن ، إلا أنها هي التي جعلت هذا اللَّوْنَ من الرَّقص جزءًا لا يتجزَّأُ من تِقْنيةِ الرَّقص الكلاسيكيِّ . كذلكَ غدا الشَّعْرُ







(شكل ٨٠) الرقص على أطراف القدمين

يُستَخدَمُ في القَرابين الطَّقْسيَّة وفي الثِّياب والأرْدية . وكان الأولمك يَتوافدونَ في فَتراتٍ مُنْتَظمةٍ من مَزارِعِهم المُتناثرة بغـرضِ الاشتراكِ في الحفلاتِ الدِّينيَّة التي تُقامُ في المَعابِدِ التي كانت تَنْسَخ لِفناءَيْنِ فسيحَين وَسْطَ المَصاطبِ والأسْوارِ الحجريَّة . وفي هذه الأفْنية كانت تَنْتَصِبُ رُؤوسٌ عِمْلاقةٌ من حَجرِ البازلت تَزِنُ كُلٌّ منها حَوالي عشرةِ أطنانٍ وترتفع إلى حَوالَي ثلاثةِ أمتارٍ ، وبرغم أن تشكيلَها كان يَجْري بأدوات حجريَّة فَحَسْبُ فقد جاءَ حاذقًا وكأنها صُخورٌ نَحتتها المِياهُ .

وكان الأولمك يَعْبدونَ النَّمِرَ الاستوائيَّ المُرقَّط المتوحش jaguar monster ، وهو ما يتجلَّى فيما دَرج الأولمك على تصويرِهِ على الحجر واليشب والخزف بملامحِ الأطفالِ الآدميِّينَ وما أكثر ما يتكرر ظُهورُ هذا الشَّكلِ في أنحاء المكسيك . ولقد تميَّزَ عَمَلُ فنَّانِ الأولمك عن فنَّانِ المايا في تَفْضيلِ مثَّالِ أولمك التَّماثيلَ القائمةَ بذاتِها ذاتَ الأبْعادِ الثَّلاثةِ بَدَلًا من خُضوعِ أشكالِ النَّحْتِ لِمُقْتَضياتِ فَنِّ العِمارةِ عِنْدَ مثَّالِ المايا .

(الصور ٤٦٦ ، ٤٦٨ ، ٤٧١ ، ٤٧٥)

Omphalos أومفالوس ، سُرَّةُ الأرْض

Omphale (myth.)

غدت مدينةُ دلفي باليونان معقِلَ الوَحْيِ على الأرْض بعد أن صَرع أبوللو Apollo* الأفعوان بيثون Python بسهامِه ، وأقيمت الألعابُ البيثويَّةُ تخليدًا لِذكْرى هذا النَّصْر ، ومن ثَمَّ أصبحت دلفي هي سُرَّةَ الدُّنيا « أومفالوس » ومَحَطَّ رِحالِ الجَميع . وإذ كان معبدُها قديمًا هو مَعْبَدَ إلهة الأرْض فلا عَجَبَ أن تكون هي بَعْدُ مَصْدرَ الوَحْي . غير أن بلوتارخوس ـــ وكان أشهرَ كَهَنةِ عَقيدةِ أبوللو ـــ يعزو هذا الذي نالتْهُ دلفي إلى أنه كان ثمَّةَ نِسْرانِ أُطلِقا من طَرَفي الأرْض فالتقيا في هذه البُقعةِ . من أجلِ هذا نرى صورةَ سُرَّة الدُّنيا « أومفالوس » في الفُنونِ وقد حلَّق فَوْقَها نِسران إشارةً إلى أنها مقرُّ أبوللو ، كما نراها أيْضًا مُصَوَّرةً وقد تحوَّى حولها الأفعوان بيثون . وقيلَ إن حَجرَ أومفالوس المقدَّسَ على شَكْل بَيْضة هائلة ، سقط من السَّماءِ ليحدِّدَ مَرْكَزَ « سُرَّةِ » الأرْض .

القَديمة بأرْبعِ وِضْعاتٍ رئيسيَّة هي :

١ . وِضْعةُ التَّماثيلِ الفرديَّة الملكيَّة وتَماثيلِ الخاصَّة royal individual statues and high* officials' statues ، ومنها ما يقف صاحبها متَّخذًا وضع السَّيْر مُقدِّمًا ساقَه اليُسرى على اليُمنى باسِطًا ذراعَيْهِ إلى جانبَيه ؛ أو أن يجلسَ متَربِّعًا مثل الكتبة ؛ أو يَجْلسَ واضعًا يديه على فَخذيهِ ، أو باسطًا إحداهما وضامًّا الأخرى إلى صَدْره .

٢ . وِضْعةُ مَجْموعةِ التماثيلِ الأسْريَّة family group statues وتمثِّل الزَّوجين جالسَين أو واقفَيْن معًا ، أو تمثِّل أحدَهما جالسًا والآخرَ واقفًا ، وتضع الزَّوْجةُ ذراعَها عادةً على كَتفِ زَوْجها أو حَوْلَ خَصْرِه إذا كانا واقفين ، وقد يصحب الزَّوْجين طفلٌ أو طِفلانِ . وكانت الزَّوْجة تبدو في طولِ زوجها تَقْريبًا حتى الأسْرةِ الخامسة ، ثم بدأت تَظهرُ أقصَرَ منه بَعْدَ ذلكَ . وكان الفنَّانُ لكي يجعل الزوجين متساويين طولًا يمثِّل الرَّجلَ جالسًا على مقعدٍ بجانبِ زوجتِهِ الواقفة ، أو يمثِّل الزَّوجةَ وقد ظهر غِطاءُ الرَّأْس مرتفعًا كثيرًا فوق رَأْسِها . ولم تُمثَّلِ الزوجةُ واقفةً بين قَدمَي زوجها إلَّا فيما بَعْد وبشكلٍ نادرٍ جدًّا .

٣ . وِضْعةُ مَجْموعة تماثيلِ الثَّالوث الملكيَّة triad statues* ، ونرى مثلًا رائعًا لها في ثالوثِ المَلِكِ منكاورع Mycerinus في صُحْبة الرَّبَّة حتحور وإلهة إقليم ابن آوى « أسيوط » .

٤ . وِضْعة مَجْموعة التَّماثيلِ المُتشابِهة ، وتمثِّل مختلفَ أطْوارِ حَياة المتوفَّى ، ولعل السِّرَّ في إقامتها هو الرَّغْبةُ في إحياءِ مَراحلِ حياةِ المتوفى كلِّها .

(الصور ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣)

Olmec art *art m. olmèque* (arts)

فَنُّ أولمك [أمريكا الوُسْطى]
(حتى القرن ١ م)

كانت قبائلُ أولمك من الهُنودِ الحُمر تختلف عن قَبائلِ المايا Maya من حيثُ إنها قبائل استوائيَّة تَقطنُ الشَّواطئَ الشَّرقيَّة للمكسيك عندَ أقصى الجَنوبِ منها . ويَعْني اسمُ أولمك « شعبَ مناطقِ المطَّاط » وهي المناطقُ التي عاشت فيها هذه القَبائل والتي كانت مصدرًا من مَصادرِ المطاط الذي كان

المفروق في وَسَطِ الرّأس نَمطًا تقليديًّا تحتذيه الرّاقصاتُ إلى الآن .

والرّقصُ على أطرافِ القدمين بِدْعةٌ رومانسيّةٌ تجاوبَ فيها أساتذةُ فنِّ الباليه في مَطْلَعِ القرن ١٩ مع الذّوْقِ الفنّيّ السّائد وقتذاك ومع خيالاتِ الشّعراء الذين كانوا يرَوْن في المرأةِ رمزَ الكائنِ المثاليّ والتّجسيدَ الحيَّ للملاكِ الهابطِ الذي لم يَنْسَ صِلتَهُ بعالمِ الآلهة العُلْويّ ، فأطلقوها في الهواءِ إلى أقصى ما يمكنُ من ارتفاع ، وجعلوا من الرّاقصة طيفًا يستطيع السّيْرَ فوْق الزّهور دون أن تهتزّ من ثِقلِها الأغصانُ . ويرى بعْضُ الغُلاةِ أن الرّقصَ على أطرافِ القدمَيْن إنما هو التّعبيرُ التّامُّ عن الطّبيعةِ النّباتيّةِ للرّاقصة ، فهي تُشْبهُ النّبات الذي يَندفِعُ كالسّهْم صَوْبَ السّماء على حين تَشدُّها جُذورُها الأبديّةُ نحْوَ الأرْضِ .

ويرتكز الجسمُ في حالةِ الرّقص على أطرافِ الأقدام إمّا على الأطْرافِ كاملةً أو على ثلاثةِ أرباعها à trois quarts حَيْثُ يرتفع العَقِب قَليلًا عن الأرْض أو على نِصفِه sur la demi-pointe وتكون القَدمُ مُحمَّلةً على بطْنِ طرف القدم مُنْحنيةً إلى أعْلى ، أو على رُبعِهِ à quart وتكونُ القدمُ مُحمَّلةً على النّصْفِ الأماميّ من القَدمِ والعَقِبُ مرْفوعًا عن الأرْض .

opaque (arts) see: **pigment**

op. art (optical art) فَنُّ خِداعِ البَصَر

op. art m. (arts)

ويقومُ على إيهامِ البَصَر بمؤثّراتٍ خاصّةٍ كتحليلِ الشّكْلِ واللّوْن واستخدامِ الضّوْءِ وانكسارِه في إحداثِ تأثيرٍ حركيّ ، ومن أشهر فنّاني هذا الاتّجاه ڤيكتور ڤاساريلي Vasarely .

opening of the mouth ritual شعيرةُ فتحِ الفم

le rite de l'ouverture de la bouche (rel.)

كان المصريّون القدماء يؤمنون بأن الإنسان من عنصر مادي هو الجسد الّذي ينقسم بعد الموت إلى قسمين : الجثة وهي الجزء المادّي وكان يُرمز إليه بعصًا وهو الّذي يظلّ داخل التّابوت ، والجزء الثاني وهو انعكاس غير مرئي للجسم يعيش بعد الموت في العالم السُّفليّ ، عالم الموتى . وعندما يموت شخص يُقال إنه انتقل إلى الـ « كا » ka * بعكس الآلهة والملوك الّذين ينعمون دائمًا بـ « الكا » الّذي يكاد لاينفصل عن أجسامهم ، أما الإنسان العادي فهو منفصل عن «الكا» ما دام على قيد الحياة ، وهو ينتظر ليندمج معه فيصبح إلهًا . ولذا يتعيّن الحفاظ على الجسم ومنع تحلّله بعد أن تهجره الحياة ، لكي يتعرّف عليه « البا » ba * ويدخله ويتجسّده من جديد ، ولكي يبثّ فيه « الكا » مبدأ الحياة ويُبقي على وجوده دائمًا بِفضْلِ القربان ، مما يجعل تحنيط الجسد وإيواءه في المقبرة أمرًا هامًّا . ويمكن القول بأن الهدف من إقامة المقبرة المصريّة هو ضمان استمرار الحياة لأنّها الشّيء الوحيد الّذي يهم الكائن المقيم بداخلها ، فتغدو المقبرة مقرّ المتوفى هي « بيت الخلود » . وكان الكهنة يؤدون على مومياء المتوفى « شعيرة فتح الفم » ليستطيع في العالم الآخر أن يأكل ويشرب ويتلو الآيات الدّينيّة . وتبدو المقبرة في يمين اللّوحة المنشورة وبجوارها شاهد جنائزيّ وأمامها مومياء المتوفى وقد أقامها « أنوبيس » ، ويقف إلى اليسار الكاهن الأعلى مرتديًا جلد الفهد وهو يقدّم البخور والماء وغيرهما من صنوف القربان من أجل روح المتوفّى الّذي تبدو أسرته تندبه قبل دفنه وتودّعه الوداع الأخير . ولم يكن يُباح في مبدإ الأمر لغير الآلهة وحدها أن تُصوَّر بينما تؤدّى لها شعيرة فتح الفم ، ثم مُنح حقّ الاستمتاع بتصوير هذه الشّعيرة فيما بعد للمتوفّين من البشر .

(صورة ٤٦٩)

opera أوپرا

opéra m. (drama & mus.)

ومعناها الحَرْفيّ أعمالٌ (جَمْعُ عَمَلٍ opus *) وهي فنٌّ ابتكرته جَماعةُ كاميراتا Camerata الفلورنسيّة بزعامةِ الكونت باردي Bardi عام ١٦٠٠ . والأوپرا مَسْرحيّةٌ شعريّةٌ مَصْحوبةٌ بالموسيقى يَجْري فيها الحِوارُ ملحّنًا ويُنْشَدُ إمّا فرديًّا أو جَماعيًّا بواسطة الكورس chorus * على غِرارِ ما تخيّلوهُ عن التّراجيديّات اليونانيّة ، فإذا بهم يصلون خِلالَ مُحاولتِهم العفويّة إلى خَلقِ نموذجٍ مَسْرحيّ جَديدٍ سمّوهُ أوپرا . وهو القالب الذي قدّموا فيه أسطورة يوريديكي Eurydice* التي كتب موسيقاها جاكومو پيري Peri والتي احتوت البذور الأولى لجميع عناصرِ الأوپرا التي لحقها التطويرُ فيما بعدُ . وهي تقدمُ عددًا من المواقف الدرامية الطويلة فضلًا عن نُصوصِها الحواريّة ومشاهدها المسرحيّة ، وتنتهي عادةً بخاتمةٍ سعيدةٍ رُبَّما على العكسِ من النّصِّ الأصليّ المكتوب أو بخاتمةٍ فاجعةٍ ، على حين تقومُ الموسيقى بالارتقاء بالتّعبيرِ الدّرامي عن طريقِ تكثيفِ الشّحنة الانفعاليّة على نهجِ المَنهجِ الشّعْريّ في تعبيرهِ عن المَشاعرِ .

ومن بين أعظمِ مؤلّفي الأوپرا الإيطاليّين ڤردي Verdi * وبوتشيني Puccini والألمانيّين ريتشارد فاغنر Wagner * وغلوك Gluck * ، والفرنسيّين جورج بيزيه Bizet * وجول ماسنيه Massenet ، و الإنجليز هنري بورسيل Purcell * .

operetta (It.) أوپريت

opérette f. (mus. & drama)

هي في الأصلِ أوپرا قصيرة ازدهرت بفرنسا والنّمسا وألمانيا ثمّ في وَقتٍ لاحقٍ بإنجلترا والولاياتِ المتّحدةِ الأمريكيّة ، وتكون عادةً أشدَّ خفةً وعاطفيّةً من الأوپرا . وأشهر روّاد الأوپريت في فرنسا هم دانييل فرانسوا إسبيري أوبير Daniel François Esprit Auber (١٧٨٢ـــ١٨٧١) وجاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩ـــ١٨٨٠) وفي النّمسا والمجر وألمانيا فرانز ڤون سوپيه Franz von Suppé (١٨١٩ـــ١٨٩٥) ويوهان شتراوس الأصغر Johann Strauss (١٨٢٥ـــ١٨٩٩) وروبرت ستولز (١٨٨٠ـــ١٩٧٥) وفي إنجلترا سير آرثر سوليڤان Sir Arthur Sullivan (١٨٤٢ـــ١٩٠٠) الذي ذاعتْ شُهْرتُه بالتّعاون مع كاتب اللّيبرتو الشّهير سير وليام غلبرت Sir William Gilbert (١٨٣٦ـــ١٩١١) . وفي الولايات المتحدة ڤيكتور هربرت Victor Herbert (١٨٥٩ـــ١٩٢٤) الذي ما لبثَ أن أعقبته مجموعةٌ من الموسيقيّين الأوربيّين المهاجرين مثل رودلف فريمل Rudolf Friml (١٨٧٩ـــ١٩٧٢) وسيغموند رومبرغ Sigmund Romberg (١٨٨٧ـــ١٩٥١) الذين كاد الحدُّ الفاصلُ بيْن الأوپريت والملْهاة

الموسيقيَّة musical comedy في أغلبِ أعمالِهم أن يَتلاشى . (شكل ٣٠)

opisthodomos (Gk.) (back room)

opisthodome m. (arch. & arts)

الغُرفةُ الخلفيَّةُ بالمَعْبَدِ الكلاسيكيّ

غُرفةٌ تقعُ خَلْفَ الخَلْوة * cella في المَعْبَدِ الكلاسيكيِّ الإغريقيِّ تُستَخْدَمُ بَيْتًا لِلْمالِ treasury .

optical art (arts) see: **op. art**

optical mixing *mélange m. optique* (arts)

اختلاطُ الألْوانِ في مَرْأى البَصَرِ

هو ما يبدو للعَيْنِ من ألوانٍ مُتجاورةٍ على مَسافةٍ مُعيَّنةٍ وكأنَّها لَوْنٌ واحِدٌ ، كأن تَضعُ بُقَعًا من لَوْنٍ أحْمرَ إلى جِوارِ بُقَعٍ من لَوْنٍ أصْفَرَ فتبدو للعَيْنِ وكأنَّها لَوْنٌ برتقاليٌّ . وتتجلَّى هذه الألوانُ في مَرْأى البَصرِ أقْرَبَ إلى الواقعِ صَفاءً وَسُطوعًا ممَّا لَوْ مُزِجَتْ .

opus (Lat.) (a work) (mus.) **مُصنَّف ، عَمَلٌ**

مُصطَلَحٌ يُشيرُ إلى تَرْتيبِ المؤلَّفاتِ الموسيقيَّةِ في مَجْموعِ إنجازاتِ أيِّ مُؤلِّف ، وهو رَقْمٌ مَأْخوذٌ من قائمةِ تَرقيمِ أعْمال المؤلِّف المُرَتَّبةِ تَرتيبًا تاريخيًّا حَسَبَ إنتاجها . وإذا كان المُصنَّفُ يَحتوي على أكثَرَ من قِطْعةٍ ، ينقسم حينئذٍ إلى تَقْسيمٍ فَرْعيٍّ ، فيُقالُ : المصنَّف الخَمْسون رَقْم ٢ مَثلًا opus 50 No 2 . كذلك تستخدم الحُروف أ ، ب ، ج ... إلخ للدَّلالة على الصِّيَغِ المتنوِّعةِ لنفسِ العَمل إنْ كانت هُناكَ صِيغٌ متنوِّعةٌ . غيْرَ أنَّ ثمَّةَ اضطرابًا يقعُ في رَقْمِ التَّصنيف نتيجةَ أنَّ بَعْضَ المؤلِّفينَ قد أغْفلوا تَرقيمَ أعْمالِهم أو رقَّموا البَعْضَ وأغفلوا البَعْضَ الآخرَ ، أو سمحوا بأن تظهرَ أعْمالُهم بأرقامٍ لا تُمَثِّلُ في الواقِعِ تَرْتيبَ تأليفها ، كما فعلَ دفورجاك Dvořák* إرضاءً لرغبةِ ناشرِهِ في إظهارِ بَعْضِ أعْمالِه القَديمة باعتِبارِها حَديثةً .

opus topiarium (Lat.); **topiary** *topiaire f.* (cul.)

القَصُّ الفَنِّيُّ لِلشُّجَيْراتِ لِتَبْدوَ في أشكالٍ مُختلفةٍ

oratorio (It.) **أوراتوريو**

oratorio m. (mus.)

لَوْنٌ من التَّأليفِ الموسيقيِّ نشأ حَوالَى عام ١٦٠٠ ، يتكوَّنُ من نَصٍّ دينيٍّ مُنْتَخَبٍ أُعِدَّ إعدادًا دِراميًّا ويشتركُ في أدائِهِ المُغَنُّون الفُرادَى والكُورال والأوركستر . ولا يحتاجُ الأوراتوريو إلى العناصرِ المسرحيَّةِ كالثِّيابِ والتَّمثيل والمَناظِرِ بل يؤدَّى بالكَنيسةِ تِلاوةً وإنشادًا وإلقاءً وَغِناءً مُنْفَرِدًا وجَماعيًّا وَموسيقى . وعلى حين كانت الأوبرا مُتْعةَ الخاصَّةِ في مَبْدإِ الأمْرِ والأوراتوريو مُتْعةَ العامَّةِ انعكست الآيةُ وأصبح لا يُقْبِلُ على الأوراتوريو إلا الخاصَّةُ في الكَنيسةِ ولا يُقْبِلُ على الأوبرا إلَّا الجَماهيرُ وبصفةٍ خاصَّةٍ في مدينة البُنْدُقيَّة .

ومن أشْهرِ أعْمال الأوراتوريو « آلام المَسيحِ » لهيندل Haendel * . وقد باتَ هذا المُصْطَلَحُ يُطْلَقُ أيْضًا على مَوْضوعاتٍ غَيْرِ دينيَّةٍ رَفيعةِ المُسْتوى تُعالِجُ مُعالَجةَ الأوراتوريو مِثْل « سيميليه » Semele* لهيندل أيضًا .

orchestra pit **حُفْرةُ الأوركستر**

fosse f. d'orchestre (mus.)

المكانُ المخصَّصُ للموسيقيِّين ، قائِدًا وعازِفينَ ، أمامَ المَسْرحِ مُباشرةً وَأدْناه .

orchestration **التَّوزيعُ الأوركستراليّ**

orchestration f. (mus.)

هو الكِتابةُ لِمَجْموعاتِ الآلاتِ الموسيقيَّةِ التي تكوِّنُ الأوركستر . ويَعْني أيضًا إعادةَ كِتابةِ قِطْعةٍ موسيقيَّةٍ بَسيطةٍ للأداء الذي تُشاركُ فيه كُلُّ آلات الأوركستر .

ordinary (aesth.) see: **ugliness**

Orff, Carl (mus.) **أورف ، كارل**

(١٨٩٥-١٩٨٢)

مؤلِّفٌ موسيقى ألمانيٌّ وقائدُ أوركستر تميَّزَ بميلِهِ للأغاني الشَّعْبيَّة وبخاصة القديمة منها ونزوعه نحو أغلبِ العَناصرِ الأساسيَّةِ لأسلوبِ الباروك وعَصْرِ النَّهضة فَضْلًا عن موسيقى العُصورِ الوُسْطى . وتقوم مَقْطوعتُه الشَّهيرة « كارمينا بورانا » Carmina Burana أساسًا على مَجْموعةِ قَصائدَ غنائيَّةٍ دُنيويَّةٍ من أغاني الجوليارد عُثِرَ عليها بديرِ الرُّهبانِ البندكتيِّين البافاريِّين وترجِعُ إلى القرن ١٣ ، وقد اكتسبت هذه المقطوعة تَقْديرَ العالَمِ من المُستمعين والنُّقَّادِ على حدٍّ سَواء . وتتجلَّى في أسْلوبها سِماتُها البَسيطة باعْتِمادِهِ أساسًا على الإيقاعِ كَوَسيلةٍ فعَّالةٍ في التَّعبير الموسيقيِّ مُتجنِّبًا الكونترپطية ، ومن هنا تتكرَّرُ الكَلِماتُ وَفْقَ الصُّورةِ الإيقاعيَّةِ فيما يُسمَّى في الموسيقى بالقرار المُلِحِّ في إصرار ostinato * وفي الوقت نفسه بقسْم وحدات الإيقاع إلى أصغر حدودِها دون الإخلال بالوزن العامِّ مما يُضْفي على موسيقاه جاذِبيَّةً ساحِرةً . وقد غدَتْ هذه الوحداتُ الإيقاعيَّةُ المتكرِّرة التي تتجلَّى في جميع أغاني كارمينا بورانا مع نهايةِ كُلِّ عبارةٍ تَقْليدًا أسلوبيًّا لأورف في مؤلَّفاتِهِ الأُخرى مثل « أغاني كاتولِّلوس » Catulli carmina و « انتصار أفروديت » Trionfo di Afrodite وكذلك مجموعة أغانٍ للأطْفالِ بِعُنوان « الموسيقى الشَّاعريَّة » Musica poetica . وهو تقليدٌ لا يتكرَّر في الأغاني فَحَسْبُ وإنَّما أيضًا في نِهاياتِ المَقْطوعاتِ التي كَتبها للآلات وَمُعْظَمُها آلاتٌ إيقاعيَّة . وَمَجْموعة « الموسيقى الشَّاعريَّة » هي مَقْطوعاتٌ من الموسيقى الغنائيَّةِ والإيقاعيَّةِ وموسيقى الآلاتِ التي يُمْكِنُ استخدامُها في تَعْليمِ الأطْفالِ ، وتبدأ بإلقاءِ الكلامِ موزونًا بالتَّصفيق ، وتنتقلُ عَبْرَ أغاني الأطْفال من أبْسَطِ الأبعاد الموسيقيَّة لأنغامِ الألحانِ حَتَّى الميلوديَّة النامية التي تُشْبِهُ ألحانه لغيرِ الأطفال . ويستخدم أورف في مَجْموعتِهِ هذه أبْسَطَ الموادِّ الموسيقيَّةِ وأسهلَ النَّماذج ، ولكنَّه يَسْتَعْرِضُها في جَمالٍ خلَّابٍ وَمَهارةٍ فائقةٍ عن طَريقِ آلاتٍ موسيقيَّةٍ خاصَّةٍ مِثْل مجموعة الإكزيليفون والميتالوفون والغلوكنشپيل [الأجْراس الصَّغيرة] من مُختلِفِ الأحْجامِ . وقد سَجَّل أورف مَجْموعتَهُ بأداءِ الأطْفال والنَّاشئينَ حتى سنِّ الشَّبابِ في عَشْرِ أسْطواناتٍ تتميَّزُ بوُضوحِ الأصْواتِ وجَمالِ الموسيقى التِّلقائيَّة ، وقام بإعدادِ نماذجِهِ على أساسِ ألحانٍ استعارَها من أنحاءِ العالَمِ ممَّا يُنْشَد في القاعاتِ أو الطُّرقات من الفولكلور أو من الموسيقى المؤلَّفةِ من الغَرْبِ والشَّرْقِ .

organ **الأرْغُن**

orgue m. (pl. f.) (mus.)

آلة موسيقيَّةٌ أنبوبيَّةٌ يَصْدُرُ فيها النَّغَمُ من أنابيبَ يَخْتلفُ طولُها فيختلف نَغَمُها ؛ كلَّما

ثلاثُ سجاداتٍ كانت محفوظةً في جامع علاء الدين بمدينة قونية وترجع إلى عهد السلاجقة في القرن الثالثَ عَشَرَ ، وتمتازُ زخارفها بالرُّسوم الهندسية وشِبْهِ الكتابة الكوفيَّة ، وتضمُّ ألوانُها الأحْمرَ والأزرقَ والأصفرَ . ونجد في سَجاجيدِ القَرْن الخامسَ عشَرَ زَخارفَ من رُسوم حيوانيَّة شديدة التَّحْوير ذاتَ طابعٍ زُخْرفيٍّ يجعلُها أقربَ إلى الأشْكال الهندسيَّة .

ومن بين أنْواع السَّجاجيد التُّركيَّة نَوْعٌ أُطلِقَ عليه اسْمُ المصوِّرِ الألمانيِّ هانز هولباين Holbein * (١٤٩٧ – ١٥٤٣) وذلكَ لإقباله على رسْمِهِ في لَوْحاته ، ويمتازُ بزخارفه الهندسيَّة البَحْتة ، وتَظْهرُ في إطاراتِ هذه السَّجاجيد زَخْرفةٌ هي تَقْليدٌ للكتابة الكوفيَّة . وقد انتشر هذا النَّوع من السَّجاجيد التركية في أوربَّا خِلالَ النِّصف الثَّاني من القرن الخامسَ عَشَرَ والنِّصْف الأوَّل من القرنِ السادسَ عشَرَ .

وتمثِّل السَّجاجيدُ من نَوْعِ « عشاق » ذاتُ الجامة الوُسْطى وأرْباع الجامات بالأركان أشْهَرَ أنْواعِ السَّجاجيد التُّركيَّة ، ويتجلَّى تأثُّرها واضِحًا بالسَّجاجيد الإيرانيَّة ، وتُؤرَّخ سَجاجيدُ « عشاق » من هذا النَّوع بالفترةِ من القرنِ السَّادس عشَرَ إلى الثَّامنَ عشَرَ .

وتُشْبِهُ سَجاجيدُ « عشاق » نَوْعًا من السَّجاجيدِ تُسمَّى بـ « ذات الطُّيور » لما تضمُّهُ من رُسوم مُحوَّرةٍ بِشكلِ رَسْمِ طَيْرٍ ذي رَأْسَيْنِ في اتِّجاهَيْنِ مُخْتَلِفَيْن .

وثمَّةَ نَوْعٌ آخرُ من السَّجاجيد التُّركيَّة تظهر فيه زَخْرفةٌ صينيَّةٌ مكرَّرةٌ هي « السُّحُب والأقْمار » بشكلِ ثلاثِ كُوَرٍ في وَضْعٍ هرميٍّ أسْفَلها خطَّان منموَّجان بشكْلِ السَّحابة .

وحظِيت سَجاجيدُ الصَّلاة بأهمِّيَّة خاصَّةٍ بَيْن هذه الأنْواع ، وأنفسُها من نَوْعِ « غورديز » المتميِّز بمِحْراب يَرْتكِزُ على عَمودَيْن ، ويعلو المِحْرابَ وفي أسفله شَريطٌ عرضيٌّ مُزَخرفٌ ، وتتعدد فيه الشُّرُطُ في الإطار حول الساحة الوُسطى . على حين يتحول عمودا المحراب في السجاجيد من نوع « قولا » [كولا] إلى شريطين من زخارف نباتيَة . ويُنسب إلى مدينة قولا أيضًا نوعٌ آخرُ من السجاجيد تتوسَّطُ المحرابَ فيه ضَرائحُ وأشجارُ سرو ، ولذا سُميت باسم « مزار

أقدمُ السَّجاجيد الإيرانيَّة المَعْروفة إلى العَصْرِ السَّلجوقيِّ ، وبلغت تلك الصِّناعة أوْجَ ازدهارها في القرنِ السَّادسَ عَشَرَ خِلالَ العصر الصَّفويِّ Safavid وأخذت في الاضمحلال منذُ القرنِ الثَّامن عَشَرَ . وأهمُّ مَراكزِ صناعة السَّجاجيد في إيران أصفهان وقاشان وتبريز وكرمان وهراة وقم وقراباغ وشيراز وهمدان ويزد . وتُصنَّف أنْواع السَّجاجيد الإيرانية وَفْق زَخارفِها ؛ فمنها السجاجيد ذاتُ الجامة [السُّرَّة] في الوَسَط وأرْباع الجامات في الأرْكان ، وكانت تُصْنَعُ بوَجْهٍ خاصٍّ في شمالي إيران لاسيَّما في تبريز وقاشان . ومنها السَّجاجيدُ ذاتُ الرُّسوم الحيوانيَّة ، وسَجاجيدُ أُخرى تكون الغلبةُ في زخارفها للرسوم النباتية على حين تظفرُ الرُّسوم الحيوانيَّة بأهمِّيَّةٍ ثانويَّة . ومنها السَّجاجيدُ ذاتُ الرُّسوم من أفرعٍ نباتيةٍ مُتَشابكة مُحوَّرة [التَّوريقُ المُتشابكُ arabesque*] ، والسَّجاجيدُ ذاتُ رسوم الزَّهريات المَصْنوعة في الأقاليمِ الوُسْطى من إيران ، والسَّجاجيدُ ذاتُ رسوم الأشْجار .

وتُنسَبُ إلى هراة بأفغانستان سَجاجيدُ مُزيَّنةٌ برُسوم الزُّهور وأوْراقٍ نباتيَّة طويلة مسنَّنةٍ تَعودُ إلى القَرْنَيْنِ السَّادسَ عشَرَ والسَّابعَ عَشَرَ . كما صُنعت في شمالي غَرْب إيران ولاسيما تبريز سجاجيدُ صَغيرةٌ للصَّلاة امتازت بالآيات القُرْآنيَّة المَكْتوبة بخطِّ النَّسْخ والخطِّ الكوفيِّ والنَّستعليق ويتوسطُها رَسْمُ عقد يمثِّل المِحْرابَ .

كذلك اشتهرت سَجاجيدُ القوقاز ، ويرجع القَدمُ منها إلى القرنين السادسَ عشَرَ والسابعَ عشَرَ . ومن أهمِّ الأنْواع أيضًا ما يُنسَب أحيانًا إلى أرمينيا وأحيانًا أخرى إلى إقليم كوبا جنوبي شرق القوقاز . ويُعْرَف هذا النَّوعُ باسم سَجاجيدِ التِّنِّين نِسْبةً إلى الرُّسوم الرَّئيسية في زخارفِهِ . ومن زَخارف هذا النَّوعِ أيضًا رُسومُ مُعيناتٍ من أوْراق الشَّجر الكبيرة والمحوَّرة عن الطَّبيعة تضمُّ رسومًا نباتيَّةً ، ورُسومُ حيوانات خرافيَّةٍ مُحَوَّرةٍ وفي أسْلوب تَخْطيطيٍّ وذي زَوايا ، وتُشبِهُ زَخارفُ هذه السَّجاجيد إلى حدٍّ كبيرٍ زَخارفَ سَجاجيدِ الزَّهريات الإيرانيَّة .

أما السَّجاجيدُ التُّركيَّة فَيُعَدُّ بَعْضُ أنواعها من أبْدعِ السَّجاجيد الشَّرقية . وأقدمُ أنواعها

طالت الأنبوبة غلُظَ صَوْتها وكلَّما قصُرت زادَ صَوْتُها حِدَّةً . والأرْغن إما هَوائيٌّ وهو القديم أو كهربائيٌّ وهو الحَديث . وتَصدُرُ عن الأرْغن ألوانٌ متعدِّدة لكُلِّ نَغْمةٍ موسيقيَّةٍ باستخدام ضَوابطَ وَمفاتيحَ خاصَّةٍ بذلك . وهو آلةٌ ذاتُ ملامس مُرتَّبة في أدْوارٍ ثلاثةٍ عادةً . وتؤدِّي أصْواتُ الباص التي يؤدِّيها العازفُ بِلَمْسِ عَوارضَ خشبيَّةٍ بقَدمِه تُسمَّى دوَّاسات pedals .

Oriental rugs **السَّجاجيدُ الشَّرقيَّة**

tapis m. orientals (arts)

نَوْعٌ من السَّجاجيد من قِطَعٍ واحد غَيْر مَضْموم إليه غيرُه ، تُنسجُ ويُعقدُ على نَوْلٍ ولا يكونُ كالبُسُطِ carpets لتغطية أرضيَّةٍ بأكْمَلها إلا في النَّادر .

صُنِعت أجْودُ أنْواع السَّجاجيد الشَّرقيَّة في العصر الإسلاميِّ في بلاد الهضْبة الإيرانيَّة (إيران وأفغانستان) وبلاد القوقاز ، وفي هضْبة الأناضول بآسيا الصُّغرى ، كما اشتهرت مصرُ بصناعة السَّجاجيد لاسيَّما في العَصْرِ المَمْلوكيِّ خِلالَ القرنِ الخامِسَ عَشَرَ وكذا خلالَ العصرِ العثمانيِّ . والسَّجاجيدُ الإيرانيَّة كسائرِ أنواعِ السَّجاجيد الشَّرقيَّة لها خَميلةٌ مُسْتَقِلَّةٌ عَنْ رُقعتها . والرُّقعةُ نسيجٌ عاديٌّ له سَداةٌ ولهُ لُحمةٌ ، أمَّا الخميلةُ فخُصَلٌ مستقلَّةٌ من الصُّوفِ المَمْشوط تُعقدُ من أوْساطها على خيوط السَّدى . ومن المَعْروف أن أنواعَ العُقدةِ في السَّجاجيد تختلف باختلاف البِلاد ؛ فعلى حين تلتفُّ العُقْدةُ الفارسيَّة وراءَ خَيْطٍ واحدٍ من السَّدى ولاتلتفُّ حَوْلَ جاره وإنما تحتضنُه من تَحْتِه احتضانًا ثُمَّ ينتهي طَرَفاها فَوْقَ الرُّقعة في مكانيها من الخميلةِ ، تلتفُّ الخُصلةُ الواحدة من الصُّوف في العُقْدة التُّركيَّة حَوْلَ خَيْطَيْنِ متجاورَيْن من السَّدى بحيث تجمعُ بينهما من أعلى ، ثُمَّ يَدورُ طرفاها غائصَيْن في مستوى الرُّقعة وراءَ هذين الخطَّيْن ثُمَّ يجتمعان فينفُذان بينهما صاعدَيْن معًا متلامستَيْن إلى وَجْهِ الرُّقعة . ومردُّ جمالِ السَّجاجيد الإيرانيَّة وشهرتها إلى إبداعِ ألوانها وتناسُقِها وحُسْنِ تَوْزيعها ، وإلى متانةِ الصِّناعة والعنايةِ بالصُّوفِ ونظافتِهِ ، وما أكثرَ ما كان الحريرُ وخيوطُ الذَّهب والفِضَّةِ يدخلُ في صِناعة السَّجاجيد الشَّاهانيَّة النَّفيسة . وترجعُ

لك » أي سجاجيد الأضرحة .

ومن أنواعِ السجاجيد التركية الأخرى نوعُ « لاذيق » نسبةً إلى بلدة من أعمال قونية ، ونجدُ في بعضها شكلَ أعمدةِ الجامع ، وتعلو الواجهة أشكالُ الشُّرفات . ويمتاز سجادُ « مودجور » بأن أُطرَه تضمُّ أشكالًا هندسيّةً تشبه بلاطات القاشاني . وتُنسب إلى « برغمه » وقونية سجاجيدُ صغيرةٌ مربعةٌ تسودها الألوانُ الحمراءُ والزرقاءُ والبيضاءُ ، وتنشطُ رسومها في البُعد عن الطبيعة لتغدو أشكالًا هندسيةً متعدِّدةَ الأضلاع .

وتزدهي مصر والقاهرة بوجهٍ خاصٍّ في القرن الخامسَ عشرَ وما بعدَه بنوع من السجاجيد النَّفيسة يمتازُ بلونِ أرضيّتِه الحمراءِ وبلونٍ أخضرَ ناصعٍ وقليلٍ من الأزرقِ ، وله صوفٌ لامعٌ فضلًا عن أنه معقودٌ على سَداة من حرير ، وقد تُصنعُ السَّجادةُ كلُّها من الحريرِ . ويزخرفُها في الساحة جامةٌ أو أكثرُ متعدِّدةُ الأضلاع ورسومٌ نباتيةٌ مبسّطةٌ . وتشبه زخارفُ هذه السجاجيد الرسومَ الهندسية في زخارف الأغْلفةِ الجلديّةِ للكُتب والفُسيفساء الرُّخامية المعاصرة لها في العصر المملوكي .

كذلك ينسب إلى مصرَ خلالَ العصر العثماني نوعٌ من السجاجيد يتميز بزخارفه المَعْروفةِ في الطراز العثماني من الرُّسوم الطبيعية من أزهارٍ وبراعمَ وأوراق طويلةٍ ، ويؤرِّخُ هذا النَّوعُ بما بين القرنين السادسَ عشرَ والثامنَ عشَرَ . (تلخيص عن كتاب « فنون الإسلام » د . زكي محمد حسن ١٩٤٨) .

(الصور ٤٧٧ ، ٥٤١ ، ٥٤٤)

origins of Islamic painting *origines de la peinture islamique* (arts)

مَصادِرُ التَّصْويرِ الإسْلامي

تكادُ تكونُ المصادرُ الأُولى لما نعرفه عن نشأة التصوير في الإسلام هي لوحاتِ الفُسَيْفِساء بقبة الصخـرة (٦٩٠) وبالمسجد الأموي في دمشق (٧٠٦) وبالتصاوير الجدارية في قُصَيْر عُمْرَه (٧١٠ ـــ ٧١٥) ببادية الأردن وفي قصر الحير الغربي ببادية الشام (٧٣٠) وذلك خلال العصر الأموي . أما في العصر العباسي فمصادرُنا هي التصاويرُ الجداريةُ التي تزيِّن جدران قصر سامراء (٨٣٦ـــ٨٣٩) ، ثم التصاويرُ الجدارية التي اجتمعت لعهدِ السلطان محمود الغزنوي (٩٩٨ـــ١٠٣٠) الذي لم يطل كثيرًا . أما التصوير على الورق والمخطوطات فليس بين أيدينا منه شيءٌ يرجعُ إلى العصرِ الأموي ، وأول ما وقع لنا منه يرجعُ إلى العهدِ العباسي .

وينبعُ الرافدُ الأساسي الذي استقى منه التصويرُ الإسلامي جذورَه من المدارس البيزنطية والمسيحية والساسانية والمانوية التي انتمى إليها المصورون قبل ظهور الإسلام ، ثم المدرسة الصينية في فترةٍ متأخرة قليلًا . وإذ لم يعمد الإسلامُ في نشأته المبكرة إلى تنمية مدرسة بعينها في التصوير ، جاءت نماذجُه المبكرة غريبةً على هذا الدين ويمكن ردُّها إلى أيّة مدرسةٍ أجنبية سواءٌ انتقلت من بعض البلاد التي غزاها العربُ وشملتْها الإمبراطورية الإسلامية ، أو من البلاد التي اتصلت حضارتُها بالمسلمين خلال معاملاتِ السياسةِ والتجارة في الحِقبِ المتأخرة .

أورْفيُوس **Orpheus**

Orphée (myth.)

جاء في الأساطير اليونانية أن الإله أبوللو Apollo * قد عدا على كالبوبي Calliope* ربّة الشِّعر فرُزقت منه بأورفيوس الذي أسلمته أمُّه القيثارةَ ومنحته موهبةَ الموسيقى . ويُروى أن أورفيوس قد هام بيوريديكي Eurydice * فاقترن بها ، وبينما كانت تتجوَّل في المروج بين صويحباتها إذ اعترضت أفعى طريقَها ولدغت كاحلها فهوت على الأرضِ جثةً هامدة ، فهال ذلك حبيبَها الشاعر واندفع هابطًا إلى عالمِ الموتى وأخذ يجوسُ بين أشباحِ الأرواح الذّاوية إلى أن انتهى إلى حَيْث بيرسيفوني وَزَوْجها هاديس اللَّذيْن يُهيمنان على الأنحاء المعتمة ، وجعل يُنشِدُهما على أنغام القيثارة سعيًا وراء زوجته التي خبت جذوةُ حياتها وهي في ربيع العمر ، ليعيدا يوريديكي إلى الحياة . وبينما كان أورفيوس يتغنَّى بكلماته على أنغام قيثارته أجهشت الأشباحُ الشاحبة بالبكاء وغلب الأسى رباتِ الانتقام عند سماعِهنَّ هذا الشدوَ الحزين فابتلَّت وَجَناتُهن بالدموع . ولم يملك حاكمُ العالمِ السفلي وزوجتُه إلا الاستجابةَ لتوسُّلاته ودعيا يوريديكي فأقبلت من بين الأشباح تتهادى مثقلةً بجُرحها . وأخذ أورفيوس زوجته شريطةَ ألا يمُدَّ عينيه إليها إلا بعد أن يغادرا وديانًا بعينها حتى لا يفقدَها ويعودَ وحدَه . وانطلقا معًا وسْط الصمتِ والظلمة ، وحين اقتربا من سطح الأرض أخذ القلق يساور أورفيوس مخافةَ أن يكون الإعياءُ قد بلغ من زوجته مبلغه وأحس بلهفة إلى رؤيتها فمال ببصره إلى الوراء ، فإذا بيوريديكي التَّعِسةِ تعودُ لساعتها إلى الأعماق وهي تمُدُّ ذراعيها نحوَه عبثًا محاولةً أن تدفعه إلى الإمساك بها أو أن تتعلق به ، وإذا ملءُ كفَّيها هواءٌ . وعاجل يوريديكي الموتُ للمرة الثانية ولم تلفظْ بشكاة ، ومزَّق الحزنُ فؤادَ أورفيوس وحاول أن يَعْبُر ثانية نهر ستيكس ، غير أن محاولته ذهبت هباء فبقي مطروحًا على شاطئ النهر سبعة أيامٍ لا يذوق طعامًا ولا شرابًا ثم عاد إلى الدنيا يشكو ظلم آلهة عالم الموتى ، وصدف عن حب النساء وآثر أن يُقْصِرَ علاقاتِه على صحبة الفتيان .

(صورة ٤٨٢)

عَقيدةُ الأَسْرارِ الأَورْفيّة **Orphism**

mystères m. pl. orphiques (myth.)

تذهب عقيدةُ أسرار أورفيوس الإغريقية Orpheus * إلى أن الرُّوحَ تمضي بعد الموتِ إلى الجحيم ليحاسبَها آلهةُ العالمِ السُّفْلِيّ ، وأن ثمّةَ تناسخًا للأرواح يتكرّر حتى تتطهَّر الرُّوحُ تماما فتأوي إلى الجنّات المباركة ، وأن عقاب المُذنب في الجحيم ينتهي إذا كفَّر المرءُ عن ذنبه قبل الموت ، أو كفَّر أهلُه وأصحابه عنه بعد موته ، وعلى هذا النحو ظهرت عقيدةُ التطهير .

الأُزُرُ الزُّخْرُفِيَّة **orthostat slabs**

[أورْثوسْتات] *orthostates m.pl.* (arts)

لوحاتٌ حجريةٌ أو مرمريةٌ منقوشةٌ نقشًا بارزًا تغطِّي جدرانَ القصور والقاعاتِ الأشورية ، وهي تقنية مردُّها إلى المباني الحجرية الشائعة في المناطقِ الجبلية . وقد استخدمها الملك أشور ناصربال الثاني لأول مرةٍ في قاعة العرش بقصرِه في كالح ، وكانت تجمعُ بين النقشِ البارز السردي ومستخلص نمطي من الحوليّات بتكرر فوق كل إزار . وكان ترتيبُ الحوليّات الأشورية المصوَّرة وتصميمُهـا المتحرّرُ وتكوينُها الإيقاعيُّ البالغُ الانتظام ،

(٩١٢-٩٧٣ م) أوّل عاهل للإمبراطورية الرُّومانية المقدَّسة ، وهو الفنُّ الألمانيّ خلال القرن العاشر ومطلع الحادي عشَرَ . ولقد امتزجت النهضةُ الأُوتُونيةُ بالفن الرُّومانسْكيّ Romanesque ، وإن كانت في الحقّ امتدادًا للمحاولات الجادَّةِ التي جاءت مع النهضةِ الكارُولِنْجيَّة Carolingian بعد أن أُضيفَت إليها عناصرُ بيزنطيةٌ إلى جانب التقاليدِ الجرمانيةِ القوميةِ ، فقد تبنّت الأفكارَ السياسيةَ لعهد شرلمان كما ارتبطت بالحضارة الإيطالية ارتباطًا وثيقًا معتنيةً بالنشاط الفني والفكري بها .

وأهمُّ أعمال النحت في مستهلّ القرن الحادي عشر هي الأبوابُ البرونزيةُ لكاتدرائية هِيلْدزْهايم ، ثم قلّةٌ نادرةٌ من التصاوير حفظها لنا الزمنُ . وليس ثمّةَ شيءٌ غيرَ المخطوطاتِ المزخرفَة يُمكنُ أنْ تُعطينا فكرةً عن فن التصوير أيامَها . وكان أسلوبُ التصوير تُهيمن عليه القُوى السياسيةُ المسيطرةُ من خلالِ پورتريهات الأباطرة والملوك والأمراء وزوجاتهم ، وكذا ما كان من رَسْمٍ شخصياتٍ نسائيةٍ ترمزُ للدُّول الخاضعة للإمبراطور . وكانت أهمُّ دار نَسْخٍ تَقَعُ في مدينة رِيخْناوْ على بحيرة كونستانس ، ومنها أشعّت على مراكز النسخ الأخرى من خلال مخطوطاتِها ونسّاخِها . وقد حملت العاجياتُ المحفورةُ سماتِ العهدِ الكارولنجي ، غيرَ أنَّ فنَّ صياغة الذهب والمعادن هو الذي كانت له أعظمُ الإنجازات .

(الصور ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٧٠٥)

Oun (cul.) **أونْ**

اتخذ أتباعُ رع في مصر القديمة مدينةَ أون ، أي هليوپوليس ، مقرَّ حكمِهم ومركزًا لعبادة إله الشمس . وبعد أن وحّد أوزيريس الدلتا مع الجزءِ الشماليّ لمصرَ العليا بمعاونة أتباع رع صار لأُون مركزٌ مرموقٌ ، غير أن شأنها لم يرتفع إلا منذ عهدِ الأُسرة الثانية ، وازدادت أهمية عبادة رع منذ عهد الأسرة الرابعة ، ثم أضحت عبادة رع هي الديانةَ الرسمية للبلادِ في عهد الأُسرةِ الخامسةِ وأصبح فِرْعَونُ يلقَّبُ بـ « ابن رع » .

Our Lady (rel. & arts)

see: **The Very Blessed Virgin**

والنيل ، فاتخذوا منهما إلهين اثنين هما « رع » إلهُ الشمس و « أوزيريس » إلهُ النيل والزرع والخصب والنماء ، وهكذا أَلّهوا كل ما أحسُّوا النفعَ في ظله . وامتد الصراعُ بين المؤمنين بهذين الإلهين حِقبةً طويلةً لم يتحرّر المصريون فيها من تَبِعاته إلا مَعَ نهايةِ القرنِ الخامسِ الميلادي . (صورة ٤٧٩)

ostinato **القَرارُ المُلِحّ**

(It.) (**obstinate, persistent**) (**mus.**)

هو تكرارُ شكلٍ إيقاعيّ على نغماتٍ محدَّدةٍ بحذافيره عدةَ مراتٍ ، بينما تنطلق كُلُّ الأصواتِ الموسيقية التي تعلوه في حرّية ، وهو أقدمُ صورِ التعدُّد اللحني . (انظر polyphony)

ostraca **لِخاف (الواحدةُ لَخفة)**

ostraca (arts)

هي شَقفاتٌ من الفخّار أو الحجر أو العظم تدوَّنُ عليها نصوصٌ عباراتٍ تتعلّق بالعقود أو الإيصالات أو الرسائل ، كما قد تتضمن عملياتٍ حسابيةً أو رسومًا كاريكاتوريةً .

(صورة ٤٧٦)

ostracism **النَّفْيُ مِنْ غَيْرِ مُحاكَمةٍ أوْ تُهْمةٍ مُحَدَّدة**

ostracisme m. (cul.)

وسيلةٌ يونانيةٌ قديمةٌ لا تبدو الآنَ متفقةً مع المنطق ، وهي تسجيلُ أسماء عددٍ من الشخصياتِ الحاكمةِ أو زعماءِ الأحزاب الخطرينَ فوق شظايا من الفخّار ، يجمعُها المقترعون ثم يُحصون عددَ شظايا كلِّ اسم على حدة . ويكون النفيُ نصيبَ الشخص الذي يتكرر اسمُه أكثر من غيره حتى لو كان الملكَ ذاته . وسميت هذه الوسيلةُ أوستراكيسموس اشتقاقًا من كلمة أُستراكون التي تعني شَظِيَّةَ الفخّار ، وتطلقُ الآنَ على النَّبْذ من المجتمع . (انظر ostraca)

ottocento (It.) **القَرْنُ التّاسِعَ عَشَر**

اصطلاحٌ يطلَقُ على نتاجِ القرنِ التاسعَ عشرَ فنًّا وأدبًا في إيطاليا .

Ottonian art **فَنُّ عَهْدِ أُوتُّو**

art m. ottonien (arts)

يُنْسَبُ إلى أُوتُّو Otto الأول أو الأكبر

كلُّها سِماتٌ تُميِّز منجزات العهد الأشوري اللاحق الذي بدأ عهد أشور ناصربال الثاني على وجه التحديد . على أن النقشَ البارز الأشوري هو في واقع الأمر فنٌّ لزخرفةِ المستويات المسطحة يقومُ على الرسم والخطوط المحزوزة والحافاتِ المحوَّطة المحفورة أكثر مما يقوم على التجسيم *modelling أو التشكيلية *plasticity . واستمرَّ النَّحتُ البارزُ الأشوريُّ دَومًا مسطَّحًا مع الاهتمام باشتداداتِ الجسد وملءِ التفاصيل الداخلة فيها بالنقوش الخطّيّة .

ولا يوحي المسطَّحُ المصور في النقشِ البارز الأشوري بأيّ عمقٍ في الفراغ يحقّقُ قواعدَ المنظور *perspective ، ومع ذلك غدت عَلاقة الفراغ بمشاهد الشخوص الفردية في نقوشِ العهد الأشوري اللاحق عنصرًا مميزًا ومؤثرًا في الفن ، بل غدت أهمَّ وسيلةٍ من وسائل التعبير ، وغدا تكوين *composition المشهد وبناؤه هو العامِلَ الحاسمَ في تطوُّرِ الأسلوب ، وانتشرتْ هذه الأزر في نينوى ونمرود وخوارساباد بأشور .

(صورة ٤٨١)

Osiric pillars **أعْمِدةٌ مُرَبَّعةٌ أُوزيرِيّةٌ**

piliers m. pl. osiriaques (arch.)

هي أعمدةٌ مِصْريّةٌ قديمةٌ تُنحت في وَجهيّاتِها الأمامية تماثيلُ كاملةٌ للإله أوزيريس تبدو مستندةً إليها ، بمعنى أن تُنحتَ التمثال مع العمودِ من كتلةٍ واحدة من الحجر . وإذ كان التمثال ملتصقًا بالعمود فلا يكون ثمة ثِقَل فوقه ، ومن ثم فهو لا يقوم بأيّ دور معماري على غِرار تماثيل الصبايا الحاملة caryatids * أو تماثيل الذكور الحاملة atalant اليونانية . وتصوِّر تماثيلُ الأعمدة الأوزيرية الملكَ مُرتديًا زِيَّ أوزيريس متّخذًا شكلَه وصفاتِه ، فتراه متوّج الرأسِ بتاج الشمال الأحمر أو تاج الجنوب الأبيض ، مضمومَ القدمين ، بارزَ المِرفقين ، معقوفَ الذراعين على الصدر وقد قبض بإحدى يديه على المِذبّة وبالأخرى على الصولجان . (صورة ٤٨٠)

Osiris **أوزيريس**

Osiris (myth.)

دان المصريون أولَ ما دانوا لقوّتين من قوى الطبيعة ، وكانت تلكما القوتان الشمس

بإيران .

أوڤيد ، أوڤيديوس Ovid

Ovide (cul.)

شاعرٌ رومانيٌّ كان الشعر يتدفّق من بين شفتيه تدفُّق الماء من اليَنبوعِ . قدَّم باكورة أعماله في ديوانه الصغير المسمى « الغزليات » Amores الذي تدور موضوعاتهُ حول المعاني الغزلية التي ضمَّنها الكثيرَ من أسماء أبطال الأساطير القديمة بعد أن أضفى عليها حيويةً وشبابًا متجدِّدًا . وأبدع في كتابه الثاني « البطلات » Heroides عددًا من الرسائل التي كتبها على لسان نساءٍ شاعت مآسي غراميانهن في عالمِ الأساطير . ثم ارتقى أوڤيد قمةَ الإبداع الشعريِّ في كتابه « مسخ الكائنـــــات » [أو التحـــــوُّلات] Metamorphoseon ، وهو موضوعُ تغيُّر صور الكائنات الحية وتحوُّلها من شكلٍ لآخر أو من طبيعة لأخرى . ولقد كسَبت الإنسانيةُ بهذا الأثرِ الأدبي كنزًا حافلًا بالأساطير والحكايات الخرافية لا يزال منتجعَ الأدبِ والفن في رُبوع العالم حتى اليوم ، وظل هذا الزادُ الضخمُ من الحكايات منبعًا تَستقي منه الآدابُ الغربيةُ في فنونها المستحدثة ، كما نستمد منه الحضاراتُ الحالية قوةً رُوحيةً فريدة . وأخرج أوڤيد كتابه « فن الهوى » Ars Amatoria الذي رأى أن يُقدِّم فيه إلى شباب جيله والأجيالِ التالية حصيلةَ خِبْراته مغلَّفةً بغلافٍ من خفةِ الظل والذكاء مازجًا بينه وبين الأساطير التاريخية وثقافةِ عصره . ويُعلِّمُ أوڤيد مريديه في الكتاب الأول من « فنّ الهوى » كيف يسعى ليحظى بقلبِ معشوقته في ميادين الصيد المواتية مبصِّرًا إياه بأن حبَّه المنشودَ لن يهبطَ عليه من السماء دون جهد . ويتضمن الكتابُ الثاني طرقَ الحفاظِ على المحبوبة . وفي الكتاب الثالث يتحول أوڤيد عن توجيه أترابه من الرجال إلى النساء اللاتي يُسدي إليهن نصحًا يناقضُ نصحَه للرجال الذين يدمغُهم بالعبث مؤيدًا حججَه بأساطير تكشف غدرَ الرجالِ وتمجِّدُ وفاءَ النساء في براعةٍ مذهلةٍ .

زُنَّارُ السَّيِّدةِ العَذْراء Our Lady's Girdle

La Ceinture de la Vierge (rel.)

كان الرسول توما غائبًا في بلاد الهند ولم يحضر وفاة العذراء عندما أُصْعِد جسدها على أجنحة الملائكة إلى السماء ، فأبى أن يصدِّق صعود جسدها وطلب فتح القبر للتأكد مما وقع . وحين وجد القبر خاليًا حملته السُّحب إلى قمّة جبل أخميم بصعيد مصر (حيث دير العين الآن) فرأى جسدها صاعدًا إلى السماء ، وألقت إليه العذراء بزُنّار ردائها تأكيدًا لصدق ما رأى ، فجاء به إلى أرض فلسطين .

ويُقال إنه عُثر على هذا الزُّنّار في حُقٍّ بمذبح الكنيسة السُّريانية الأرثوذكسية بحماة ، وهو من أسلاك ولبس من فتائل (٧٤ سم طولًا و ٦ سم عرضًا و ٣ مم سمكًا) ، وقد اعترفت مديرية الآثار السورية بأن هذا الزُّنار يرجع لألفي عام ، وهو الآن في حيازة كنيسة حماة بسوريا .

الخطُّ المحوِّط outline

contour m. (arts)

هو خطٌّ خارجيٌّ مرسومٌ يُحيطُ بمساحةٍ أو مُسطحٍ ما ليفصِلَهُ عن غيْره .

الحُدُودُ الخارِجيَّة ، الحافاتُ المُحَوِّطة outlines

contours m. (arts)

ما يُحيطُ بجسمٍ أو مساحةٍ ما من حدودٍ تكونُ فاصلةً بين أيٍّ منها وبين الفراغ ، رسمًا ونصويرًا سواءٌ أكانت فواصلَ خطِّيَّةً أم فوارقَ لونية .

out of thankfulness (arts) see: **ex-voto**

over-elaborate (aesth.) see: **ugliness**

التَّزجيجُ over-glaze

sur-glaçure f. (arts)

الخزَفُ المُغشّى بالطِّلاءِ الزُّجاجيِّ نتيجةَ تعرُّضهِ لِدَرجةِ حَرارةٍ عاليةٍ ، وقد اشتُهِرَتْ بهذا الأسلوبِ كلُّ مُدُنِ الرَّيِّ وقاشان وقاوه

العذراءُ سيِّدةُ الرَّجاء Our Lady of Expectation *La Vierge de l'Espérance* (rel.)

العَذْراءُ سيِّدةُ الرَّحمة Our Lady of Mercy; Madonna della Misericordia

La Vierge de Miséricorde (arts & rel.)

تبدو العذراءُ في هذا المشهد واقفةً تلفُّ بعَباءتِها حشودَ المؤمنين تكلأُهم برعايتِها وهم راكعون .

العَذْراءُ الأسْيانَةُ أو المُنْتَحِبة Our Lady of Pity (It.: Pietà) *La Vierge de Pitié* (arts & rel.)

مشهدُ العذراء الحزينة وهي تنتحب فوق جسد المسيح أسًى على ما حلَّ بابنها وإشفاقًا عليه . ويقدم ميكلانجلو Michelangelo* هذا المشهد في مجموعته النحتية الرائعة بهذا الاسمِ ، والمحفوظةِ بكنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان ، كما يقدمه أيضًا ڤان در خوز Van Der *Goes في لوحته المحفوظة بمُتحفِ الفنون بڤيينا . (صورة ٤٠١)

العَذْراءُ الأُمُّ آلِمَةُ Our Lady of Sorrows (Fr. & Lat.: Mater Dolorosa)

La Vierge des Douleurs (arts & rel.)

مشهدُ العذراء الحزينة على ما وقع لها منذ تنبأ لها الكاهنُ سمعان بما سيحلُّ بها من آلامٍ .

Our Lady of Succour (It.: Madonna del Soccorso) *La Vierge du Bon Secours* (arts & rel.) **العَذْراءُ سيِّدةُ المَعُونة ، العَذْراءُ المُغيثة**

وتُشبهُ مشهدَ العذراء الرَّحــوم Our * Lady of Mercy ، ولكن بوصفها حاميةً للأطفال ، وتبدو حاملةً عصًا تطاردُ بها شيطانًا شائهًا يحاولُ إخافةَ الأطفالِ .

السَّيِّدةُ العَذْراءُ الحَنُون Our Lady of Tenderness *La Vierge de Tendresse* (rel. & arts)

P

Paganini, Niccolo (mus.) **باغانيني ، نيقُولُو** (١٧٨٢–١٨٤٠)

عازِفُ قيولينه لا يبارَى ومؤلِّفٌ موسيقي ، لم تحمل مؤلَّفاتُه ثورةً في التأليف الموسيقيِّ بما انطوت عليه من مبتكراتٍ ميلوديَّةٍ أو هارمونيَّةٍ أو مستحدثاتٍ في الأوزان الإيقاعيَّةِ أو التوزيعاتِ الأوركستراليَّة ، كما لم يكن ممن كشفوا آفاقًا جديدةً في ابتكارِ النماذج البنائية الموسيقية ، بل لقد انحصرت ابتكاراته الفذَّة في الناحية الموسيقيَّةِ العمليَّة أي ناحية الأداء الموسيقيّ ، وبخاصَّةٍ في تجديد أساليبِ العزفِ على القيولينه . فقد أعرض باغانيني عن كلِّ الأساليب المتَّبعة في العزف على القيولينه حتى أيامه ، وسلكَ طُرُقًا وعرةً محفوفةً بشتَّى الصِّعاب الفنيَّةِ العَصيَّة على العازفين في عصرِه حتى سمَّوه « شيطان القيولينه » ، وابتدع وسائلَ وحركاتٍ تبدو خياليَّةً في بهلوانيَّتها وفي الأصواتِ العجيبةِ الصادرةِ عنها . وكان من الطبيعيِّ أن ينعكسَ أثرُ كافَّةِ هذه المبتكراتِ على طريقةِ العزف على جميع الآلاتِ الوَتَريَّة القوسيَّة ، وأن يستغلَّ هذه الآثارَ بعضُ كبارِ المؤلِّفين للأوركستر ممَّن اهتمُّوا بابتداع الطوابع الصوتية لتدعَّم مَيْلَهُم إلى التلوين الأوركسترالي المتعدِّد الوحدات . وقد قام باغانيني بتنمية العزف على أكثرَ مِنْ وترٍ واحدٍ في آنٍ معًا ، واستطاع بذلك عزفَ اللَّحْن ومعه لَحْنهُ المضادُّ على القيولينه المنفردة في نفس الوقتِ ، كما تمكَّن من الإيحاء بالهارمونيَّة الكاملةِ للمقطوعاتِ التي ابتكرها لتُعزفَ على القيولينه المنفردةِ دون الاحتياج إلى عزفها من آلةٍ من الآلاتِ المصاحبةِ كما هي الحال في مقطوعاته بعنوان « نزوات Capricci » الأربع والعشرين التي كتبها لهذه الآلة المنفردة ، والتي أقامت شهرتَهُ وأثَّرت في عازفي القيولينه من وقتِهِ حتى عصرِنا الحاليّ .

pagoda *pagoda f.* (arch.) **باغودا**

يطلق البوذيون على معبدهم اسم باغودا ، وهو زَخْرَفةٌ معمارية برجيةُ الطابَعِ قد يبلغُ ارتفاعُها مِئةَ مترٍ . ونشأت الباغودا أوَّلَ ما نشأت بالهند على شكلٍ هرميٍّ مزخرف بالمنحوتاتِ ، وانتقل مع انتشارِ البوذيةِ إلى الصين حيثُ شُيِّد مِنَ الطُّوبِ على شَكْلٍ ثُمانيٍّ من عدة طوابقَ تقلُّ حجمًا كلما ارتفعت ، ثم إلى اليابان حيث شُيِّد من الخشب على شكل دائري من طوابق خمسةٍ . وقد انتشرت الباغودا حيثما انتشرت البوذية ، وتتميز في تايلاند وكمبوديا والملايو بطِلائها من الخارج بالذهب .

وصُمِّمت الباغودا لكي تكونَ معابدَ أو مُصلَّياتٍ أو مزاراتٍ أو ضَرائحَ أو مبانيَ تذْكاريةً . ولا تُعَدُّ الستوبا *stupa الهندية باغودا بالمعنى الحق ، ولكنها تمثل نمطًا وثيقَ الصلةِ معماريًّا ووظيفيًّا . (صورة ٤٨٥)

painterly pictural (Ger.: **malerisch**) (arts) **أُسْلوبُ التَّكْوير أو تَصْوير الأشكال ذاتِ الحافاتِ المُتمازِجة**

مُصْطَلح جاء أوَّلُ ما جاءَ على لِسان مؤرِّخ الفنِّ السُّويسريّ هينريش قُلْفلِن Wölfflin ، وكان المُرادُ منه وَصْفَ أُسْلوبٍ من أُسْلوبَي التَّصْوير المُتَبايِنَين ، أحَدُهما أُسْلوب « التَّحديد » أو « تصوير الأشكال ذاتِ الحافاتِ المُحدَّدة في جَلاء » *linear ، والأشكال في هذا التَّشكيل تُحوِّطُها الحافاتُ *contours فتَبْدو مُحَدَّدة تمامًا .

والثَّاني أُسْلوب « التَّكوير » أو تصوير الأشكال ذاتِ الحافاتِ المُتمازجة painterly ، والأشكال في هذا التَّشكيل قِوامُها الألوان المُتداخِلة بدَرَجاتِها فلا تَبْدو مُحدَّدة ، وتَنْدَمِجُ فيه الحافاتُ فيما يُحيطُ بها من فَراغٍ اندماجًا مَوْصولًا غَيْرَ مَقْطوعٍ .

ومن أمثلة أُسْلوب « التَّحديد » ما نراهُ لِقُدَماء المصريِّين والإغريق والرُّومان من تصاويرَ ، وينضمُّ إليه أيضًا ما تركَهُ بَعْضُ مُصَوِّري عَصْرِ النَّهضة مثل جُوتو وبوتِتْشيلي . ومن نماذِجِ أُسْلوب « التَّكوير » ما نَلْمَسهُ في تصاويرِ ليوناردو دافِنْشي وما تركه بَعْضُ مُصَوِّري البارُوك مثل كوريجيو ورمبرانت وروبنز .

palace of Ctesiphon *palais m. de Ctésiphon* (arts) **قَصْرُ المَدائِن ، قَصْرُ طيسفون**

اتخذ ميتريدات الأول ملكُ فارس في العهد البارثي من طيسفون عاصمةً لكلدانيا . وقد شيَّد الأشكانيون Arsacides [البارث] قصرًا من اللَّبِن توسَّع فيه الملكُ الساسانيُّ شابور الأول *Shapur I معيدًا بناءه ، وجاء خسرو الثاني Khusrau (٥٩٠–٦٢٨) لِيُعيدَ ترميمَ الواجهةِ . وقد امتد القصرُ فوق مساحةٍ طولُها ١١٠ أمتارٍ وعرضُها مِئةُ مترٍ شُطِرت نصفين ، واحتوت الواجهةُ على أربعة طوابق

نُسِّقت في إيقاع بديع بواسطة كُوًى مقفلةٍ تُحيطُ بها أعمدةٌ ملتصقة pilasters* ، وانتصب وَسَطَ الواجهةِ قبوُ الإيوان الكبير الذي بلغ ارتفاعُه ٣٧ مترًا وطولُه ٤٣ مترًا وعرضُه ٢٧ مترًا . وقد أُنشِئَ هذا القبو في الفراغ مباشرةً بطريقةٍ فذة ــ دون الحاجة إلى صَلْبات خشبيّة ــ بواسطةِ صفوف العقود المائلةِ قليلًا إلى الخلف ، وبذلك غدا كلُّ صفٍّ سندًا للصفّ الذي يليه ، وخلفَ الإيوانِ تقعُ قاعةُ العرشِ المربّعةُ المسقط . وقد زُيِّنَ قصرُ طيسفون بقوالبَ من الجصِّ مزينة بنقوشٍ بارزة ، ونقرأ على إحداها كلمةَ إيران بالحروف البهلوية التي كانت مصدر الوحي في تشكيل الخطّ الكوفي فيما بعد . وقد أعجبَ الخلفاءُ المسلمون فيما بعدُ بقصرِ المدائن وغدت زيارتُهُ إحدى النُّزهاتِ المحبّبةِ لهم . وقبل أن يتقوّضَ هذا المبنى خلال الحرب العالميةِ الأولى وأثناءَ الحملةِ البريطانية لغزو العراق كان الجزءُ الرئيسيُّ من القصر لا يزال قائمًا ، تدُلُّ على ذلك الصورةُ الفونوغرافية التي صورها له دبولافوا عام ١٨٨٠ .
(صورة ٤٨٩)

pala d'oro (It.) — **لَوْحةُ الهَيْكَلِ الذّهَبية**

هي التي تُزيِّن المذبحَ الكبيرَ في كنيسة القدّيس مرقص بالبندقية وتَنْطوي على رُفات القدّيس مرقص . وتُعدُّ تحفةً فنيّة من روائع صياغة الذّهب والترصيع بالجواهر ، أمر بإعدادها في مدينة القسطنطينية الدوج پييترو أورسِيلو عام ٩٧٦ ، وقد تغيّر شكلها للمرّة الأولى عام ١١٠٥ على يدي فنانٍ يونانيٍّ ، ثم على أيدي الفنانين البنادقة مابين عامي ١٢٠٩ و ١٣٤٥ . وتنتظم اللوحةُ أشكالًا للمسيح والملائكة والأنبياء والقدّيسين مصوَّرةً بالطّلاء بالميناء enamel* وَفْقَ الأسلوب البيزنطيّ فوق ألواحٍ من الذّهب . (صورة ٥٠٣)

Palestrina, Giovanni Pierluigi Da (mus.)
پالِسْترينا ، جوڤاني پييرلويجي دا (١٥٢٥–١٥٩٤)

أعظمُ مؤلّفي الموسيقى الكونترَبُنطية counterpoint* للكورال بدون مُصاحَبةِ آليّة ، والتي كانت في غالبها موسيقى دينيّةً ، وإن كان قد وضَع إلى جانب الكورال الدّينيّ عددًا كبيرًا من مؤلّفات المادريغال madrigal* . وقد نجح في كتابة الموسيقى الدينيّة التي يتوقّف نجاحُها على التعبير عن المناسبة الدّينيّة حتى ترتبطَ ارتباطًا عضويًّا بالطُّقوس التي تُؤدّيها بوصفها مادّتَها الأدبيّةَ والدّينيّةَ والدراسيّة . وجاء نجاحُه وليدَ موضوعيّته التّامّةِ التي جعلَتْهُ يُنحّي ذاتَهُ وأحاسيسَهُ الشخصيّةَ المباشرة ، ويوحّدُ ألحانَهُ مع نصوص الأغاني الدينية مما جعلَهُ يُعَدُّ أعظمَ مؤلّفي الموسيقى الدّينيّة المعروفين .

وتميّز في المرحلةِ الثانية من حياته بميله إلى البناء اللّحنيّ والوضوح الهارمونيّ موحّدًا عناصرَ الجمالِ الغنائيّ مع خصوصية البناء وَفْق قيود التآليف الكونترَبُنطيّ السائدة في عصره . وانتهى في المرحلةِ الثالثة إلى تحويل القالَب الموسيقي إلى تركيزٍ محدّدٍ للأسلوب البوليفونيّ polyphony* البالغ البساطة ، على أن أسلوب پالسترينا لم يلبث أنْ تَرَدَّى على أيدي تلامذتِهِ وتابعيه . ومع ذلكَ غدا أسلوبُ پالسترينا جزءًا من التُّراث الموسيقيّ لا يمكن إنكارُه ، فقد كان مؤلِّفًا عظيمًا خلَق برغم قيود الكتابة الكونترپنطية المعقّدةِ مدرسةً للغناء الدّينيّ لا تزالُ نموذجًا حيًّا لِقمّةِ الإبداع وللملاءمة بين الألحان وإمكاناتِ الأداءِ البشريّ الجماعيّ .

Palladian style — **طِرازُ پالاديو**
style m. palladien (arts)

هو الطرازُ المعماريُّ الكلاسيكيُّ الذي يعودُ ابتكارُه إلى أندريا پالاديو Andrea Palladio * (البندقية ١٥٠٨–١٥٨٠) . والثابت أن تَصْميماتِ سانسوڤينو Sansovino* كانت ذاتَ أثرٍ بعيد على پالاديو . وقد قدّم پالاديو مؤلَّفه البعيد الأثر « أربعة كتب عن العمارة » Four books of architecture والمنشور في البندقية عام ١٥٧٠ دون أن تفوتَه الإشارةُ في مقدّمته إلى مكانة أستاذه الرُّومانيّ القديمِ ڤتروڤيوس ، فمن وحي الأبحاث القيّمة المتبقّية من مؤلّفات هذا المهندس الكلاسيكيّ اندفع پالاديو إلى الدراسة التفصيلية للآثار المعمارية القديمة ، وبعد أن تبيّن له أنها جديرةٌ بدراسةٍ أشدّ دقة وإتقانًا وأكثر عمقًا ممّا ظن في بادئ الأمر ، شرع يقيس بمنتهى الحرص والعناية أدق أجزائها . ومن ثَمّ قامت أفكارُه على الدِّراسة المُعمَّقة للتصميمات الكلاسيكية التقليدية . كذلك لم يَنْسَ پالاديو الثناءَ على سلفِهِ سانسوڤينو ، مُطْرِيًا مكتبته أجلّ الإطراء ، ذاهبًا إلى أنها أفخم وأجمل مبنى شُيِّد منذ عصر الأقدمين ومن أشهر أعمال پالاديو « ڤيلا روتوندا » في ضواحي ڤتشنزا وكنيسة سان جورجيو ماجيوري وكنيسة المُخلِّص [الرِدِنْتُوري] بالبندقية . وكان آخرُ مبنًى تعهّده پالاديو هو المسرحَ الأوليمبيّ في مسقط رأسه بڤتشنزا الذي بُدِئ في تنفيذه عام وفاته وفق رسومه التي كانت مصدرَ إلهام في تشييد الكثير من المسارح فيما بعد مثل مسرح الپالاديوم في لندن وغيره .

وثمّةَ تباينٌ جديرٌ بالذكر نلحظُه بين منجزات پالاديو ومنجزات سلفِه سانسوڤينو Sansovino* يتمثّل في مادّة البناء التي استخدمها كلٌّ منهما . فعلى حين لجأ سانسوڤينو إلى أندر أنواع الرّخام وأجمل الأحجار وهو يشيّد المباني العامة الكبرى مثل مكتبة البندقية ، قنع پالاديو في أغلب الأحوال بالآجر والجِصّ والطين المحروق ، إذ كانت معظمُ إنجازاته مساكنَ خاصّةً أو ما شابهها في مدينة ڤتشنزا الريفية الأقل ثراء من مدينة البندقية . وما أكثر ما نادى پالاديو بأسبقية التصميم على مادة البناء ، وتقف منجزاته العظمى الفخمة ذاتُ المواد الأقل جودة دليلًا على أن سموَّ المعمار يكمُن في التصميم والفكر لا في مادّةِ البناء ، فالنِّسَب المدروسة للكلّ والترتيب المنطقيُّ للأجزاء هما من أهم الخواصّ المميزة لفنّه . وهكذا انتقل إلى عصره بل والعصر التالي له شغفُه بالتّماثُل واستخدامه الحكيم للطرز المعمارية الخمسة : التوسكانيّ والدُّوريّ والأيونيّ والكورنثيّ والمركّب ، كما أضحى استخدامُه البارعُ لمبدإ التزاوج والتعارض سواءً في تصميم واجهات قصوره ذاتِ الأجنحة أو في انعكاس واجهاته المعمارية على صفحة الماء كما هي الحالُ في كنيسة سان جورجيو ماجيوري وغيرها من مباني البندقية إرهاصًا بالطراز الباروكي ، حتى لقد ذهبت البلاد الأخرى التي تفتقر إلى حركة المياه المتماوجة في قنوات البندقية إلى اصطناع بحيراتٍ أمام واجهات المباني التي شُيِّدت خصيصًا من أجل هذا الغرض . ويُطلق طراز پالاديو المعماريّ أيضًا على ما طرأ على المعمار

الإنجليزي من تطوّرٍ خلال القرنين ١٧ و ١٨ .
(صورة ٤٩٧)

Palladio, Andrea Di Pietro (arch.)
بالّاديو ، أندريا دي بيترو(١٥٠٨–١٥٨٠)

أعظمُ مهندسي طراز البندقية ومن مواليد مدينة بادوا ومؤلّف كتاب « أربعة كتُب عن العمارة » Four books of architecture الذي نُشِرَ بالبندقية عام ١٥٧٠ . قامت أفكارُه على الدراسة المعمّقة للتصميمات الكلاسيكيّة التقليديّة ويدين إلى حدٍّ ما لسلَفِه سانسوفينو Sansovino* وإن نادى على العكس منه بأسبقيّةِ التّصميم على مادّةِ البناء . وتقفُ منجزاتُه المهيبة الفخمة ذاتُ الموادِّ الأقلّ جودةً من منجزات سانسوفينو دليلًا على أن سُمُوَّ المِعْمار يكمنُ في التّصميم لا في مادّة البناء ، حيث النِّسَبُ المدروسةُ للكلِّ والترتيبُ المنطقيُّ للأجزاءِ هما من أهمِّ الخواصِّ المميِّزة لفنّه . ولقد انتقل إلى العصر التالي شغفُه بالتماثُل والتراصُف واستخدامُه للطُّرُز المعماريّة الخمسة : الدُّوريّ والأيونيّ والكورنثيّ والمركَّب والتوسكانيّ ، كما أضحى استخدامُه البارعُ لمبدإ التزاوجِ والتعارُضِ سواءً في تصميمِ واجهاتِ قصورِه ذاتِ الأجنحةِ أو في انعكاسِ واجهاتِه المعماريّةِ على صفحةِ الماءِ كما هي الحالُ في كنيسة سان جورجيو ماجيوري وغيرها من مباني البندقية إرهاصًا بالطّراز الباروكيّ ، حتى لقد ذهبت البلادُ الأخرى التي تفتقر إلى حركة المياه المتماوجة في قنواتِ البندقية إلى اصطناعِ بحيراتٍ أمام الواجهات التي شُيِّدت خصّيصًا من أجل هذا الغرض .

كذلك غدَت واجهةُ « المعبد الكلاسيكيّ » من بعد بالاديو وخلال القرنِ التالي له نموذجًا تحتذيه مباني الكنيسة الكاثوليكيّة الرومانيّة ، ولكنها ما لبثت على يد المهندسين اللّاحقين أن حلَّ بها الضعفُ من الناحية الإنشائية وصارت أساسًا للزخارف المُفرطة لطراز الباروك المسرف .

ومن أشهر منجزات بالاديو فيلّا « روتوندا » في ضواحي فتشنزا والمسرحُ الأوليمبيُّ بمدينة فتشنزا وكنيسة سان جورجيو ماجيوري وكنيسة المخلّص [الردنتوري] بمدينة البندقية . (صورة ٤٩٧)

pallet **خُلاطُ الألوان**
pallette f. (arts)

هو ما توضَعُ عليه الألوانُ ثم تُخلَط ، ويكون إما لوحًا من الخشب للمعاجين الملوّنة أو صفحةً من الصَّفيح ذات تجاويف لمزْج الألوانِ المائيّة .

palmiform column **العَمودُ النَّخيليّ**
la colonne palmiforme (arch.)

عمودٌ أُسْطوانيٌّ أملس من ابتكار المصريين القدماء ينتصبُ فوق قاعدةٍ مستديرة وينتهي بنحتٍ يشبهُ سَعَفات النخيل المتناسقة وقد تدلّت رؤوسُها إلى الخارج .
(صورة ٤٩٤)

palm leaf **مِرْوَحةٌ نخيليّة**
palmette f. (arch.)

حِلْيةٌ زخرفية أساسُها سَعَفةُ النخيل . وعُرِفت في حوضِ البحر المتوسط لا في مصرَ وحدها حيث إن نخيلَ اللُّوف يعطي نفسَ الشّكلِ الذي يُعطيه النخيلُ العاديّ ، ومن ثَمَّ ظهرت في الزخارفِ الإغريقية الكلاسيكية ثم البيزنطية .

Palmyra *Palmyre* (cul.) **تَدْمُر**

يقولُ بعضُ المؤرخين إن اسمَ تَدْمُر في اللغة السُّريانية واسمَ بالميرا في اللغة اللاتينية يعني مجموعةً ضخمةً من النخيل ، وهو ما ينطبق على هذه المدينة القديمة التي كانت واحةً وَسْطَ الصحراء السورية على مبعدة ١٥٠ كيلومترًا شرق مدينة حمص وعلى مبعدة ٢٤٠ كيلومترًا من الفرات . غير أن البعضَ الآخر يذهبُ إلى أن اسمَ بالميرا لا علاقةَ له بمجموعاتِ النخيل ، وإنما هو المقابلُ اليونانيُّ واللاتيني لكلمة تدمر ، وهو الاسم ما قبل الساميّ pre-Semetic للموقع ، والذي لا يزال مستخدمًا حتى الآن .

وإذ كانت مركزًا هامًّا لطرق القوافل فقد بلغت في القرن الأوّل الميلادي شأوًا عظيمًا بفضل سيطرتها على التجارة وبفضل قوتها العسكرية ، وكانت وقتذاك تدورُ في فَلَكِ العالَمِ الرومانيّ فارتفع شأنُها . وفي عام ٢٦٠ عين الإمبراطورُ فاليريانوس Valerian سبتميوس أوديناتوس العربيَّ Odaenathus حاكمًا على سوريا ، فتصدّى للفرس الساسانيين بقيادة شابور الأول وألحق بهم الهزيمة ، ومنح نفسه لقب « ملك الملوك » أسوة بشابور ، كما زحف بقواته مرتين في عامي ٢٦٢ و ٢٦٧ حتى أسوار عاصمة الفرس في طيسفون Ctesiphon ، وتمت له السيطرةُ على معظم أرجاء الأمبراطورية الرومانية في الشرق الأدنى . وما لبثت أرملته زنوبيا Zenobia أن غزت مصر واقتطعت بعض أقاليم آسيا الصغرى إلى أن ألحقت روما هزيمة بتدمر سنة ٢٧٣ ودمّرتها تدميرًا .

وكان الإلهُ الرئيسُ لأهلِ تدمر الآراميين هو بعْل Bol ، ولعلّه النطقُ المحليُّ لبَعْل Baal ، وما لبث أن صار بعْل Bel ، وكان يسيطرُ على حركة النّجوم والأفلاك ، وربط التدمريون بينه وبين إلهِ الشمس يارحيبُعل Yarhibol وإله القمر أغليبُعْل Aglibol . وكما تميّز عقيدةُ تدمر الدينية بالتوفيق بين العقائد المختلفة تندرجُ حضارتُها تحت قائمة الحضارات المركّبة أو المهجّنة ، فمن النظرةِ الأولى إلى أطلال هذه المدينة — التي ما زالت تتيح لنا أن نتخيل تخطيطَ المدينة القديمة — نلمس اللقاءَ الذي تم بين الفنِّ الإيرانيّ والفنّين اليونانيّ والرومانيّ . فالفنُّ التدمريُّ هو أحدُ فروعِ الفنِّ المتأغرق الشرقي ، حيث الطرازُ الكورنثي يكادُ يطغى على كلِّ المنشآت ، غير أن غزارة اللفائف scrolls* والحلياتِ الهندسيّة والنحتَ الخفيفَ البروز ، واتّباعَ قاعدةِ المواجهة البارثية في صياغة التماثيل النصفيّة للموتى ، والطابعَ الكهنوتي hieratic* لتماثيل الآلهةِ تكشف كلُّها بالمثل عن مدى تأثير فنون ما بين النهرين وإيران . كذلك تجلّى تزاوجُ الذوق البارثي والذوق اليوناني الرومانيّ بصفة واضحة في ثياب أهل المدينة التي نجدُها مصورةً بدقةٍ في تماثيلهم . (صورة ٤٩٥)

Pan **بانْ**
Pan (myth.)

كان الإله هيرمس Hermes* إلهَ الخِصْب عند اليونان فأنجب بان الذي غدا بدوره إلهًا للرعاة والصيّادين في أركاديا ، ثم انتشرت عبادتُه وكَهنته في جميع أنحاء اليونان ، فأقاموا له الصلواتِ في المعابدِ والغاباتِ والكهوف وقدّموا له القرابينَ من اللّبنِ والعسلِ والحُملان وغدا رمزًا للطبيعة . وورث بان

وإيماءاته تُنبئ عما يشعرُ به من فتورٍ وإنهاكٍ إذا أحسّ أنه غيرُ مراقَبٍ ، ولكنه لا يلبث أن يتظاهرَ بالفتوّة والشباب حين يغازلُ فتاةً صغيرة ، فلا يتحرّجُ أن يُغنّي تحت نافذتِها ليلًا دون أن يفطنَ إلى أنها تسخرُ منه وتزدريه وأنها تمنحُ هداياه إلى عشيقِها الفتيّ . وعلى الرغم من ادعائه الذكاءَ فلقد كان دائمًا موضعَ السخرية والخداعِ حتى من خدمِه الذين كانوا ينهالون عليه ضربًا في بعضِ الأحيان .

(صورة ٨١)

pantheism **مَذْهَبُ وَحْدَةِ الوُجُود (الله هُوَ الكُل)**

panthéisme m. (rel.)

. عند البراهمة هي ردُّ كلِّ شيءٍ إلى الله ، فبراهما هو الحقيقةُ الواحدةُ ذاتُ الوجود التي صدرت عنها الكائناتُ الأخرى ، ومن ثَمَّ فهذه الكائناتُ ما هي إلّا دلائلُ تدُلُّ على وجودِه .

٢ . وعند العلميين تدل على ما في العالم من ثبوتٍ وزوال وتغيُّر وردّها إلى موجِد واحد ، فالموجوداتُ ليست إلّا أعراضًا للجوهرِ الفذّ ، كما يقولُ الفيلسوف سبينوزا Spinoza .

٣ . وعندَ الرواقية والأفلاطونية الحديثة وبعضِ الفلاسفةِ المسيحيين تَعْني أنَّ الله والطبيعةَ شيءٌ واحد .

٤ . وعند بعضِ مفكّري الإسلام من فلاسفةٍ ومتصوّفين وخاصةً محيي الدين بن عربي والحلّاج تَعْني تلكَ الرُّوحَ الناطقةَ غيرَ المخلوقةِ التي تتّحدُ بروحِ المتصوّف المخلوقة ، فإذا هو بهذا دليلٌ حيٌّ ذاتيٌّ على وجودِ الله ، فالموجودات ليست إلا تجلّياتٍ لله أو أعراضًا له . (صورة ٤٨٦)

Pantheon (Gk.: **pan** : **all**; **theos**: **god**) *panthéon m.* (arch.) **البانثيون**

كان تميُّز الرومان بالنزعةِ التنظيمية في المجال السياسيّ والاجتماعي هو الذي حدا بهم إلى تجميع الآلهةِ معًا في مكانٍ واحد هو البانثيون . ولاشكَّ أن هذه الفكرةَ الدينيةَ هي امتدادٌ لنزعتِهم السياسيةِ والاجتماعيةِ ، فقد تخالوا آلهةَ الأولمب وكأنّهم مجلسُ شيوخٍ أعلى يُشرِّع للمسائلِ الكَوْنيةِ كالعواصفِ والزلازلِ والأحداثِ الخارقة التي تفوقُ قدرةَ شيوخِ الرومان وأباطرتهم ، فجاء معبدُ البانثيون أشبهَ

الفصول ضفائرَ من الزهور ، ومنحتها أفروديتي Aphrodite* الجمالَ والسحر ، وأخيرًا حباها هيرمس Hermes* بأساليب المداهنة والخداع . ثم حُملت إلى إبيميثيوس Epimetheus شقيقِ بروميثيوس Prometheus وكان قليلَ الحيلة فقَبِلَها على الرغم من تحذير أخيه له بألّا يقبلَ هديّةً من زيوس . وكانت ثمّة جرّةٌ ملؤها الشرورُ والأمراضُ والرذائلُ والمتاعب عثرت عليها المرأة وهي في طريقها إلى إبيميثيوس Epimetheus حرّمت عليها الآلهةُ فتحَها غيرَ أن فضولَها دفعَها إلى أن تكشفَ عما تحتويه . ولم تكدْ تفتحُها حتى انطلق كلُّ ما فيها ، ولكنها سرّعان ما أعادت غطاء الجرّةِ إلى مكانه فحالت دونَ انطلاقِ شيءٍ واحدٍ هو الأمل . ومن هذه المرأة التي كانت تدعى باندورا ـــ أي العطايا كلّها ، وذلك لأن كل إله من الآلهة شارك بما عندَه في تخلقِها ـــ كان جنسٌ من النساءِ أصبح منذ ذلك الحين مصدرَ البلاءِ للرجال .

Pantalone (Pantaloon) (drama) **التَاجِرُ بَنطَلُوني**

كان بنطلوني في الملهـاةِ المرتجلـة commedia dell'arte* تاجرًا من البندقية وهدفًا للخديعة وموضعًا للهزء والسخرية ، كما كان رجلًا مسنًّا جشعًا شكّاكًا داعرًا شحيحًا جبانًا ، حَمَلَ أسماءً عدةً مثل باسكوالي Pasquale وبلاسيدو Placido وكورنيليس Cornelis وتومازو Tomaso أو مانييفيكو Magnefico وزانوبيو Zanobio وبرناردون Bernardon وكاسّاندرو Cassandro .

وبنطلوني أحدُ أربعِ شخصياتٍ نمطيةٍ تضمُّها أيُّ ملهاةٍ مرتجلة من ملهاواتِ مدينةِ البندقية مع تارتاليا Tartaglia* وتروفالدينو Truffaldino وبريشـيلا Brighella* ، وهو عادةً البؤرةُ الرئيسيةُ لتطويرِ الملهاة وتنميتِها . وكان يجسّدُ نموذجَ التاجرِ المتواضعِ المتقدّمِ السنّ الدائمِ التوجُّعِ الشديد الحرصِ والقلقِ على سمعتِه وإن يكن دائمَ الخضوعِ لنزواتِه الجنسيةِ الماجنة . وكان يرتدي سُترةً حمراءَ وسروالًا أحمرَ شديدَ الالتصاقِ بجسدِه المزيل استمد منه اسمَه وقُبّعةً مسطحة ويغطي وجهَه بنصفِ قناع ، كما كان ذا أنفٍ بارزٍ معقوفٍ ولحيةٍ صَغيرة مشذّبة . وكانت حركاتُه

عن أبيه المرح فمضى يتجوّلُ في الغابات ، يراقصُ الحوريّاتِ ويعزفُ على القيثارةِ والمزمار أجزلَ النغم ويُحْسِنُ التنبؤَ وتفسيرَ الأحلام . ولقد وُكِلَتْ إليه مَهامُّ رعايةِ القُطعان وتنبيهِ المسافرين إلى الخطرِ المحدقِ وذلك بأن يَبُثَّ الفزعَ في قلوبِهم ، وهكذا اشتُقَّ اسمُ الفزع بانيك panic من اسمِه . وقد شاع أنه يَغْفو ساعةَ القيلولةِ فَاتّخذ الرعاةُ منها فترةَ هدوءٍ واستجمام كيلا يُقلقوا ربَّهم . وصوَّره رعاياهُ على شكل إنسان له قرنانِ قصيرانِ ولحيةٌ كثّة وساقا تيس ، وتقترنُ به القيثارةُ وخُطّافُ الراعي والأناناس . وكان يشاركُ التيوسَ في صورةِ آذانها وسيقانِها ، بل وفي طبعها الحادِّ الشهوانيِّ وفي فحولتها . غير أن الرواةَ أجمعوا على أن بان كان عاشقًا فاشلًا بلاقي من عشيقاته كلَّ صدٍّ وتجريح . فقد عشق مِنْ بين مَنْ عشقَ الحوريةَ إيكو Echo فصدَّته بجفاء . ولما أيقن من إخفاقه في حَملها على مطارحته غرامَه بل وحتى في اغتصابها بثَّ الجنونَ في عقولِ الرعاة فانهالوا عليها ضربًا حتى مزّقوا جسدَها الشهيَّ إرْبًا إرْبًا ، ولم يخلُدْ من بعدِها سوى صوتِها الذي يتردَّد في رجعِ الصَّدى .

Panathenaea **پَاناثِينَايَا**

Panathénées f. (myth.)

عيد أثينا Athena* [منيرفا] الرّبّة الحاميةِ لمدينة أثينا . وكان الموكِبُ الذي يحتشدُ لهذه المناسبةِ السعيدة كلَّ أربعِ سنواتٍ ضخمًا زاخرًا ، تربُطُ الناسَ جميعًا خلاله وَحْدةٌ قوية قوامُها إجلالُ أرباب السماء وتمجيدُ الوطن .

pandokheion (arch.) see: **funduq**

Pandora **پَانْدُورَا**

Pandore (myth.)

حين عقد زيوس Zeus* كبيرُ آلهة الإغريق عزمَه على الانتقام من بروميثيوس بعد أن سرَق النارَ من السماءِ ووهبَها للبشر ، أمر بخلقِ امرأةٍ تُفتِنُه وأهلَه وتقودُهم إلى الهلاك فسوّى هيفايستوس Hephaestus* امرأةً من طين لتكونَ شرًّا يرغبُ فيه كلُّ الرجال ، نفخت فيها الإلهة أثينا من رُوحها ، وجمّلتها ربّاتُ الحسنِ الثلاثُ وربّةُ الغوايةِ والإغراءِ بالحُلْيِّ والجواهر ، وعقدت على رأسِها ربّاتُ

غنائيٌّ ترويحيٌّ يتَّسمُ بالأبهةِ الأخاذةِ بإنجلترا في مَطلعِ القرنِ الثامنَ عشرَ ، وافتضت القصّةُ التي يتناولها وتضمُّ الغناءَ والرقصَ استخدامَ شخصيّاتٍ من الأساطيرِ الكلاسيكيّةِ وقصص الجانّ ومن الملهاةِ المُرتَجلةِ commedia* dell'arte . وتَظفَرُ هذه العُروضُ عادةً بإخراجٍ حافلٍ مُتقَنٍ يزخرُ باستخدامِ الآلاتِ المَسرحيّةِ والمَناظرِ المُتغيّرةِ . ولا تزالُ مَسرحيّاتُ البانتومايم تُؤدّى في إنجلترا أثناءَ عُروضِ « عيد الميلادِ » الترفيهيّةِ التي يؤمُّها الأطفالُ بصفةٍ خاصّةٍ والكبارُ . وكذا بُعثَ فنُّ البانتومايم في القرنِ العشرينَ من خلالِ فنّ الباليه . والبانتومايم الحديثُ هو عَرضٌ صامتٌ يَشمَلُ مَشاهدَ بالإيماءِ الصّامت والحركة الإيقاعيّةِ .

papyriform column *la colonne papyriforme* (arch.) **العَمودُ على شكلِ زَهرةِ البَرديّ**

عمود من مصر القديمة عبارة عن تحوير لحزمةٍ من سيقان البردي مشدودةٍ بخمسةِ رُبطٍ أفقيةٍ ، يعلوه تاجٌ على شكلِ مِظلّةٍ تتحدُ فيها مجموعةٌ من أزهارِ البردي إما متفتّحةً على شاكلةِ أعمدةِ بهوِ الأعمدةِ الأربعةَ عشرَ بمعبدِ الأقصر وأعمدةِ الصحن الرئيسي لقاعةِ الأعمدةِ بالكرنك ، وإما مقفلةَ البراعمِ مثلَ الأعمدةِ الأمامية لمقصوراتِ تحتمس الثالث بمعبدِ الأقصر . وممَّا يزيدُ في جَمالِ هذا العمودِ أنه من كتلةٍ جرانيتيةٍ واحدة .

(الصورتان ٤٩٠ ، ٤٩١)

Parcae *Parques* (myth.) **البارْكاي**

لم يكشف زيوس Zeus* بأن أولدَ أختَه ثيميس Themis* « الهوراي Horae* » ، إذ يبدو أنها كانت تتمتّعُ بسحرٍ خاصٍّ عليه فأولدها « الباركاي » ، وهُنَّ ثلاثٌ أيضًا : كلوتو Clotho التي تنسجُ خيطَ الحياة ، ولاخيسيس Lacheses التي تُحدِّدُ طولَه ، وأتروبوس Atropos التي تقطعُهُ .

parchment (pergameneous) *parchemin m.* (arts) **الرَّقّ ، البَرْشمان**

كانت إحدى الصناعات الأساسية في مدينة برغامون Pergamon* هي إعدادُ جلودِ

pantomime *pantomime f.* (drama) **بانتوميم ، التَّمثيلُ الإيمائيّ ، المَسرحُ الإيمائيّ ، المَسرحيّةُ الإيمائيّةُ الصّامتةُ**

لم يَكُن المَسرحُ في أثينا الدّيمقراطيّةِ في حقيقتِهِ مَسرحًا شَعبيًّا ، فمع أنَّ المأساةَ tragedy* كانت من إبداعِ الدّيمقراطيّةِ الأثينيّةِ إلّا أنها جاءت ديمقراطيّةَ العَرضِ أرستقراطيّةَ المَوضوعِ ، تَحرِصُ على نَشرِ نَموذجِ الإنسانِ الفريدِ بقَلبِهِ الكبيرِ ومُثلِهِ العُليا خَيرًا وجَمالًا ، كما كان جُمهورُه في الأغلبِ من الفِئاتِ الحاكمةِ ، وجوائزُه تُمنَحُ بواسطةِ مُوظَّفينَ يَخضَعونَ في تصرُّفاتِهم أساسًا للاعتباراتِ السّياسيّةِ . ولم يكن هناك مَسرحٌ شَعبيٌّ حقيقيٌّ غيرَ التّمثيلِ الإيمائيّ « بانتوميم » المحروم من إعانةِ الدولة ، فارتبطَ بجماهيرِ الشَّعبِ حيثُ استمدَّ مَوضوعاتِه من حَياةِ بُسطاءِ النّاسِ وواقعِهم ، ومالَ إلى التّرفيهِ عنهم لا إلى تربيتِهم وتثقيفِهم . وإلى ذلك فقد كان غزيرَ المادّةِ مُتنوّعَ المَوضوعاتِ ، غير أن تُراثَهُ كلَّه قد ضاعَ للأسفِ . وأغلبُ الظّنِّ أنَّ هذا المسرح الشّعبيَّ كان أسبَقَ على التّراجيديا ، وأنه ارتبطَ برَقَصاتِ السّحرِ الرّمزيّةِ وبِشعائرِ الصّيدِ ومراسيم الجنازاتِ .

ويَعتمِدُ المسرح الإيمائيُّ على التّمثيلِ الصّامتِ بالإيحاءِ والحَرَكةِ بَدَلًا من الكلامِ وتَعبيرًا عن العواطفِ والانفعالاتِ . وكان تلقائيًّا في مُعظَمِ بنائِهِ وحِوارِهِ ، زاخرًا بالحركاتِ والإيماءاتِ البذيئةِ المُفحِشةِ مُستَهدِفًا استِدرارَ الضّحكِ ، مُوحيًا بالعَربَدةِ والمُجون يتلقَّفُ مَوضوعاتِهِ من أحداثِ الحياةِ اليوميّةِ وأساطيرِ الآلهةِ والأبطالِ هازئًا بهم ساخرًا من مكانتِهم (انظر mime) .

وقد استطاعَ الرّومانُ على عَكسِ اليونانيّينَ الارتقاءَ بالتّمثيلِ الإيمائيِّ الدّارجِ الّذي اعتَمَدَ على التعبيرِ بمَلامحِ الوَجهِ دونَ استِخدامِ الأقنعةِ . ولما كانت الأقنعة تُخفي التّعبيرات بملامحِ الوَجهِ لجأَ المُمثلون إلى التعبير عن انفعالاتهم المختلفة في المسرحيات التي تستخدم الأقنعة كالمأساة والملهاة إلى الحَركاتِ والإيماءاتِ . وإذْ كان أكثرُ المُمثّلينَ من العبيدِ فقد كانوا أكثرَ خُضوعًا للنّظامِ الصّارمِ المُستَبِدِّ يُعرِّضونَ أنفُسَهم للأذى إذا لم يُؤدُّوا أدوارَهم على الوَجهِ المُرضي .

وقد نما فنُّ البانتوميم كعَرضٍ مَسرحيٍّ

بمقرٍّ يجتمعُ فيه الآلهةُ للتشاورِ ولاستقبالِ أخيارِ الرومان الطامعين في عطفِ الآلهةِ في المناسبات المختلفة . ويُعدُّ مبنى البانثيون أوجَ المهارةِ المعماريةِ عند الرومان ويغلب على الظن أن أبولودوروس Apollodorus* هو مهندسُه . وتقومُ فكرةُ تصميمِ البانثيون الهندسيةُ على أساس أسطوانةٍ تحملُ قبةً نصفَ كروية ، ويبلغ ارتفاعُ القبةِ من الداخل حوالى ٤٢ مترًا وهو نفسُ اتساع المبنى كذلك ، ولعل تساوي الارتفاعِ الرأسي مع الاتساعِ الأفقي هو الذي يُشيعُ إحساسًا بالبَساطة تَشدُّ المتردّدين على المبنى . وقد ارتفع الرومانُ بفنِّ العمارةِ في هذا المبنى إلى مرتبةِ التعبيرِ الفني بواسطةِ الفراغِ الداخلي نفسه وإعطائه معنًى محسوسًا ، وأنشأ المهندسُ في سطحِ الجدارِ الداخليِّ للقبة تجويفاتٍ مربعةَ الشكل تخدُمُ غرضين ، أولهما التخفيفُ من ثِقلِ جسمِ القبة نفسها ، وثانيهما خلقُ الفرصةِ لزخرفة القبة ، فرُصِّعَ منتصفُ كلِّ تجويفٍ بنَجمةٍ من البرونز المذهَّب كعنصر زخرفي يوحي بالسماء التي ترمزُ إليها القبة نفسُها . وكان الضوءُ يغمرُ المبنى من الداخلِ من خلالِ كُوّةٍ مستديرة في وَسَطِ القبة محيطُها تسعةُ أمتارٍ ، ترمزُ في الغالب إلى عينِ الآلهة السماوية الساهرة والمطّلعةِ على كلِّ شيءٍ ، ويُضفي على الفراغِ الجلاءَ والوضوحَ لا الغموضَ الذي يَشيعُ عادةً في هياكلِ المعابد . على أنَّ ما نراهُ اليومَ من البانثيون هو مجرد هيكلٍ عارٍ مما كان عليه المبنى الأصليُّ الزاخرُ بالألوان ، فقد اختفت الحَشَواتُ البرونزيةُ التي كانت تُغطّي سقفَ المدخل ، وكذلك البلاطاتُ البرونزيةُ المذهَّبةُ التي كانت تغشّي الواجهةَ الخارجيةَ للبناء الأسطواني والقبة ، كما زالت لوحاتُ الرخامِ التي كانت تكسو الجدرانَ الداخلية واندثرت جميعُ التماثيلِ الضخمةِ التي تمثِّلُ الآلهة .

(الصورتان ٤٨٧ ، ٤٨٨)

Pantocrator (rel. & arts) **المَسيحُ ضابطُ الكُلّ أو ضابطُ الكَوْن**

هي صورة المسيح القادر على كلِّ شيءٍ مُطِلًّا على الكَوْن من قبّة الكنيسة البيزنطية دون أن يكون جالسًا . ويصوَّر بوجه كامل يحمله النصف الأعلى من الجسد ، ويُمناهُ مرفوعةٌ لِتُبارِكَ ، ويُسراهُ الكتابُ المقدَّسُ .

(صورة ٤٩٢)

Parrhasios (arts) **پَارَاسْيُوس**

(أواخر القرن الخامس ق.م)

مصوِّرٌ إغريقيٌّ معاصر ومنافسٌ لزوكسيس Zeuxis* ، بل لقد قِيلَ إنّه بزّه في تقنية الإيهام بالخداع البصريّ حين رسمَ سِتارًا فوقَ إحدى لوحاته فظنّه زوكسيس ستارًا حقيقيًّا ، وعُرِف عنه التفوقُ على غيره في تصويرِ الانفعالاتِ . وأشهرُ أعمالِهِ هو تصويرُه الرمزيُّ لشعب أثينا Atheniax demos ، وصورتُهُ للبطلِ ثيسيوس Theseus* اللذانِ كانا يزيّنان مبنى الكابيتولينوس بروما . وقد أمضى حياتَهُ كلَّها في أثينا ، وكان مزهوًّا بنفسه حتى رُوِي عنه أنّه ارتدى تاجًا وأعلن نفسه مَلِكًا على المصوِّرين . (صورة ٥٣٩)

Parthenon (temple) **مَعْبَدُ البَارْثِينون**

Parthénon m. (arch. & arts)

هو قمةُ تطورٍ بطيءٍ يُعَدُّ أكملَ مراحلِ الطرازِ الدوري Doric* تتوسَّطُه خلوةٌ cella* يُحيطُ بها رواقٌ من الأعمدة colonnade الرأسيةِ تحملُ العنصرَ الأفقيَّ من البناء وهو العتبُ .

وتتّسمُ مقاييسُ النظامِ الدُّوري ونسبُه بالتوفيقِ بين فكرتَيْنِ أساسيتَيْنِ : الأولى هي التوازنُ من الناحيةِ الإنشائية بين قوةِ تحمُّلِ الأعمدةِ للجهودِ والحِمْلِ الذي تتعرضُ له من أثقالِ العتبِ وما يعلوه ، وكذلكَ بين مقاييسِ العتبِ نفسِهِ والمسافاتِ بين الأعمدة التي يرتكزُ عليها العتبُ . والثانيةُ هي التوازنُ من الناحيةِ الجماليةِ بين الحاملِ والمحمولِ .

وإذ كان الإنسانُ هو المقياسَ الذي اتخذه الإغريقيُ في تحديدِ مقاييسِ عمارة المعبدِ ونِسَبِها ، وإذ كان الحكمُ على النِّسَبِ الجماليةِ مُستمدًّا من خِبرةِ الإنسانِ بالقُوَى والجهودِ العضليةِ التي يمكنه تحمُّلُها في يسرٍ ، فإننا لا نلبثُ أن نكتشفَ إذا استبدلنا بالعمودِ الإنسانَ نفسَه أنّ التوازنَ الجماليَّ لا يزال ساريًا متفقًا مع التوازنِ الإنشائيِّ بحيثُ لا ينوءُ بالحِمْلِ من فوقِه .

ويتكونُ معبدُ البارثينون من بهوَيـنِ ملتصقَيْنِ من الخلف ، وكان البهوُ المواجهُ للشرقِ والمُسمّى بالخلوةِ يحوي تِمثالَ أثينا بارثينوس Athena Parthenos* الذي نحته عمَّت بعارِها إسبرطة معه .

ولقد كانت هيلينا في صباها مطمعَ أبطالِ اليونان وكان لا بدَّ لها أن تختارَ ، وإذ كانت تخشى أن يثيرَ اختيارُها الحقدَ في قلوبِ الآخرين على من اختارته فيكيدوا له أفضت بذلك إلى أبيها الذي استدعاهم جميعًا وكاشفهم بما حدَّثته به ابنتهُ فوعدوه بأنهم سيرضَوْنَ حكمَها وأقسموا ليكونن عونًا لمن تختارُ وبدًا معه على أعدائه ، وكان مينيلاوس ملكُ إسبرطة هو الزوجُ المختارَ . ومن أجلِ هذا العهدِ الذي أخذه الأبطالُ على أنفسهم أسرع أغاممنون أخو مينيلاوس وملكُ أرغوس للدفاع عن شرفِ أخيه حين طلب أخوه منه ذلك .

وخرجت الجيوشُ من هنا ومن هناك لتثأرَ لهذا العِرْضِ المغتصَب ، وتَعبّأَ للإغريقِ جيشٌ جرار في أولِس بالقربِ من شاطئ بويوتيا استعدادًا للإبحارِ إلى طرواده .

(الصورتان ٤٩٣ ، ٥٠١)

Parnassianism **البرناسيّة**

Le Parnasse; Les Parnassiens (cul.)

البارناسوس جبلٌ في اليونان إلى الشّمال الشرقِ من مدينة دلفي كان مكرَّسًا لأبوللو وربّاتِ الفنّ . وقد نشأت البرناسيةُ الفرنسيّةُ سنة ١٨٣٠ على يد تيوفيل غوتييه Théophile Gautier كرَدِّ فعلٍ لرومانسيةِ فيكتور هيغو Hugo وألفريد ده فِيني Vigny ولامارتين Lamartine ، فبعد أن أدارَ البرناسيُّون ظهورَهم لاهتماماتِ الرومانسيِّين الذاتيةِ والاجتماعية كرَّسوا جهودَهم للشعرِ الموضوعيّ الذي ينتزعُ منه الكـاتبُ شخصيتَه ، وللشعرِ الذي كان يتميّزُ بوضوحِ أبياته وقوةِ تركيبه .

وغدت عبارةُ تيوفيل غوتييه القائلةُ : « إن على الشاعرِ أن يلتزمَ بالتشكيلِ شأنُه شأنُ النحّاتِ » le poète est le sculpteur شعارَ البرناسيين في صياغةِ الشعر . فلقد حاول غوتييه بتأكيده على أهميةِ السبكِ والمهارة الفنية والقياسِ على الفنون الأخرى أن يضعَ الشعرَ على قدمِ المساواة مع الفنون التشكيلية ؛ فالقصيدةُ أيضًا ينبغي أن تُنحتَ وتصاغَ في شكلٍ ملموسٍ لأن الشكلَ هو فكرةٌ اكتست شكلًا .

الماشيةِ والعجولِ للكتابةِ فوقَها ، فأطلق الرومانُ على هذه الجلودِ المُعَدَّة « برغامينا » pergamina التي اشتقت منها كلمةُ برشمان أي الرَّقّ أو الجلدِ الرقيقِ الذي استُخدم في الكتابةِ قبلَ اكتشافِ الورقِ . وهكذا كان اسمُ مدينة برغامون واسمُ أحدِ منتجاتِها مرادفًا لأهمِّ أدواتِ الكتابة ، ولذلكَ احتدم وطيسُ المنافسةِ التِّجاريّةِ والعلميةِ وقتذاك بين ورقِ البردي من الإسكندرية وجلدِ الماشيةِ الرقيقِ الخاصِّ بالكتابةِ من برغامون ، وكُتِبَت الغلَبةُ للبرشمان لصلابته ولمقاومتِه لعواملِ البِلى السَّريع .

Paris **پاريس**

Paris (myth.)

جاء في الإلياذةِ أن باريس كان في صباه راعيًا ، وكان لا يعلمُ عن أيامِه الأولى شيئًا فطالعته أفروديتي Aphrodite* بما كان عليه وأدْلَت إليه بأنّهُ ابنُ بريام Priam ملكِ طرواده ، وأن أباه طرحه في الصحراءِ يومَ ولادتِه ، إذ كان قد أُنبئ أنه سوف ينتزعُ منه المُلكَ حين يشبُّ ويقوى . ووقع عليه راعٍ فأخذه ونشَّأه وربّاه . وما إن عَلِمَ باريس بهذا حتى خفَّ إلى طرواده ليشاركَ في المبارياتِ الرياضيةِ ، فإذا هو يكشفُ عن بطولةٍ حازت إعجابَ الجميع ، وأحسَّت الملكةُ بفيضٍ من الحنان نحوَ هذا البطلِ الطارئ على طرواده ، وإذا أختهُ كاسَّاندرا التي وُهِبتْ مَلَكةَ التنبؤ تُلْهَمُ أنه لن يكونَ غيرَ شقيقِها ، فيجتمع شمْلُ الأسرةِ ويضمُّهُ الملكُ إلى صدره باكيًا . وكان لباريس عمةٌ في إسبرطة ، وكان الحديثُ عن جمالِ نسائها على كلِّ لسانٍ التي كان باريس طامعًا في أن يظفرَ بواحدةٍ منهن زوجةً له ، فخرج أُسطولُه إلى إسبرطةَ وما إن حطَّ بها حتى خفَّ مَلِكُها مينيلاوس Menelaous وملكتُها هيلينا Helena* إلى استقباله ونزل عَلَيْهِما ضيفًا . وتُعْجَبُ هيلينا بباريس وتُشْغَفُ به وتدبِّرُ تدبيرَها في غيبةِ زوجِها لبصحبَها باريس في رحلةٍ بعيدة عن العاصمة . وحين تخلو به ويخلو بها يُحِسّان غمرةً من الحبِّ طاغيةً فيعقدان العزمَ على الفرارِ معًا إلى طرواده ليَنعما بحبِّهما هناك . ويعودُ الزوجُ فيُفاجأ بتلك الفضيحةِ التي

Mithradates [ميثراداد أو مهرداد بمعنى عطية ميثرا] الذي ولي الحكم ١٢٣ ق.م أول ملكٍ بارثيٍّ مكَّن لمملكةِ البارث من أن تظفرَ بمكانةٍ بين الدولِ . غير أن الزمن ما لبثَ أن نالَ من دولةِ البارث فإذا هي على توالي الأيام تُعنى بالفتن الداخلية ، وإذا هي تنقسم على نفسها وتعودُ شيعًا كما كانت من قبلُ ، وظهرت فيها طبقاتٌ ذاتُ خطرٍ أخذتْ تنازعُ الملكَ سلطته ، واحتدم الصراعُ بين الجانبين مما هيأ الفرصةَ لأردشير Artaxerces [أرتخشتر] أحد أمراءِ بارس « فارس » كي يُغيرَ على دولةِ البارث في محنتها تلك وأن ينتزعَ صولجانَ الملك مـن أرتبـــان الخامس Ardawan [أرتبانوس أو أردوان] وأن يقتُلَهُ سنةَ ٢٢٤ م ويلقِّبَ نفسه بشاهِ الفرس ويؤسسَ أسرةَ الساسانيين Sassanides* .

فُنونُ البارث **Parthian art**

art m. parthe (arts)

ارتبطت عمارةُ البارث بحياةِ البدوِ الرُّحَّلِ ، وإليهم تعودُ فكرةُ المبنى ذي الإيوان iwan* السَّامق المفتوح بكامل ارتفاعاته وعرضه على واجهته . ولعل فكرة الإيوان مستمدةٌ من الخيمةِ التي تنفتحُ من إحدى نواحيها على الخارج . وأغلبُ الظنِّ أنَّ البارث قد عرفوا نوعًا واحدًا فقط من الأقباءِ هو القبو البرميليّ barrel vault الذي ابتكروه أو اقتبسوه عن أسلافهم في شرقيّ إيران .

وقد غدا الإيوانُ فيما بعدُ قاعةَ الاستقبال في عهدِ الملوك السَّاسانيين ، كما أصبح في العهدِ الإسلامي يُزيِّنُ واجهاتِ وأفنيةَ المدارسِ madrasa* وخاناتِ القوافل caravanserai* والجوامعِ في إيرانَ .

وأقيم المنزلُ البارثيُّ من ثلاثِ قاعات إحداها رئيسيةٌ تتوسطُ قاعتين جانبيّتين أقلَّ منها مساحةً ، واستُبدل بالسقف المسطَّح القبْوُ ، وفقدت الأعمدةُ دَوْرَها كدعاماتٍ تحملُ السقفَ وغدت مجرَّدَ عناصرَ زخرفيةٍ تلتصق بالأكتاف ، وظل الآجرُّ مادةَ البناء الرئيسية . وانصبَّت جهودُ المعماريين على الواجهات بحيث يتركَّزُ التأثيرُ الجماليُّ في التشكيل على الجدران المرتبة مستخدمين الجصَّ في تشكيل الجليات والعناصر المعماريةِ القومية لتزيين جدران قصورهم . وشيدّ

نحته المثَّال فيدياس من الذهب والعاج ، وكذلك بيتُ المال treasury الخاصُّ بالمدينةِ وحلفائها الذي كان يحتوي على سبائكِ الذهب والفضة والأحجارِ الكريمة والآلاتِ الموسيقية وغنائمِ الحرب من أسلحةٍ ودروع .

وقد كان من الممكنِ أن نشهدَ اليومَ البارثينون على حالِه كما كان باستثناءِ التغيُّراتِ الطفيفةِ التي تُحدِثُها في مَسيرتِها السنون لو لم تقع تلك الكارثةُ المؤسفةُ في أواخرِ القرن ١٧ حين اتخذت حاميةٌ تركيةٌ من المبنى مستودعًا للذخيرةِ فاشتعلت قنبلةٌ بداخله مصادفةً أثناء حصارِ أسطولِ البندقية لأثينا فدمَّرت الجزءَ الأوسطَ من المبنى وحوَّلته إلى أثرٍ بعد عين .

ولقد وُفِّق المهندسان إكتينوس Ictinus وكالبكراتس Callicrates المشرفان على تشييد البارثينون إلى تصحيحِ خداعِ البصر في المبنى ، إذ كشفت الأبحاثُ الحديثةُ أنهما أعدَّا تصميمهما على أساس أن بصرَ الزائر سيقعُ أول ما يقعُ على مؤخرةِ المبنى من زاويةٍ مائلة بحيث لا يتبين إلا ثلاثةَ أرباعه ، وبذلك خلقا واقعًا نابضًا بالحياة منطلقين من إحساسهما المرهَف بالفراغ . (صورة ٤٩٨)

دولة البارْت **Parthia**

Parthes m.pl. (cul.)(٢٥٠ ق.م-٢٢٤م)

أو دولةُ الفارث أو الأشكانيين Arsacides نسبةً إلى أَشْك مؤسِّسِ الأسرة . فمع منتصف القرن ٣ ق.م أخذت القبائلُ الرُّحَّلُ التي تنزلُ بين مشارف بحرِ قزوين وبلادِ تركستان تضربُ في الأرضِ كما هي عادتُها ، وكان من بينها قبيلةُ البارث Parthians وهي إحدى القبائل السكوذية Scythians* التي جعلت وجْهتها السهولَ الممتدةَ شماليَّ تلال خراسان فاستولوا عليها بعد أن أجلَوا عنها سكانَها في عام ٢٥٠ ق.م ، واقتطعوا الإمبراطوريَّةَ السلوقيةَ Seleucids* وأقاموا دولةَ البارث . على أنه لم يتهيأ لهم الاستيلاءُ على إيرانَ كلِّها وإقامةُ هذه الدولةِ إلا بعدَ نحوِ قرنٍ من الزمان ، وقُدِّر لهذه الأسرةِ مطاردةُ الإغريق المستوطنين ومحاربةُ الرومان الذين كانوا يعتقدون أنَّهم ورثةُ الإسكندر ، ولذا اتجه زحفُهم نحوَ الغرب وأسسوا إحدى حواضرهم في « الحضر » بالعراق ، كما كانت لهم صلاتٌ لا تنقطعُ بتدمر ، ويُعَدُّ ميثرادات الثاني

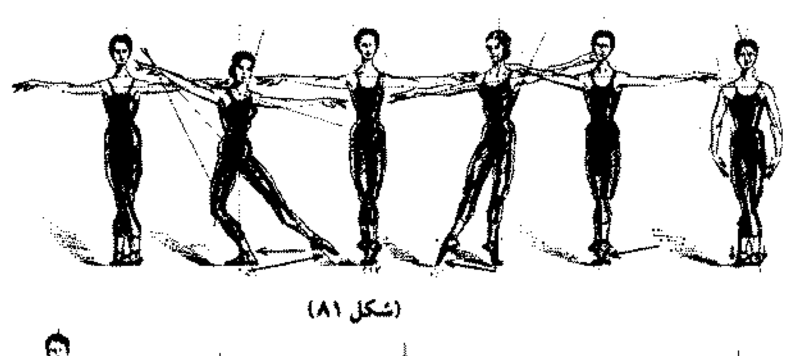
فيدياس Phidias* ، بينما استُخدِمَ الوجهُ المواجهُ للغرب خزانةً يُطلَقُ عليها فنيًّا اسم البارثينون أي قاعة الرَّبَّة العذراء الذي أُطلق فيما بعدُ على البناء برُمَّته .

وقد زُيِّنت الجدرانُ الخارجيةُ لهذه الأقسام الداخلية بإفريزٍ متصلٍ يلفُّ حول الجُدُر الأربعة ، كما أحاطت بالبناءِ من جميعِ النواحي أروقةٌ متسعةٌ ذاتُ أعمدةٍ تسمحُ بالطواف حول البناء كلِّه . وعلى امتداد طولِ المعبد البالغ حوالى ٨٦,٥ من المتر كان ثمة ١٧ عمودًا على كلِّ جانبٍ من جانبيه الطويلين . وإذ كانت هناك ثمانيةُ أعمدةٍ على امتداد عَرْضِ المعبد البالغ حوالى ٣١ مترًا في كلٍّ من واجهةِ المعبد وخلفيته سمي البارثينون المبنى ثمانيَّ الأعمدة octastyle .

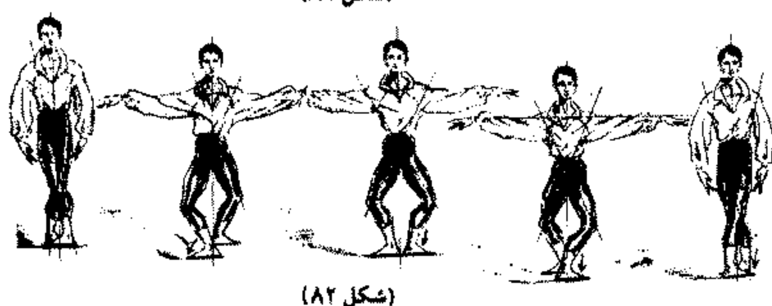
وقد شُيِّد البارثينون من الرخام الأبيض باستثناء بعض أجزائه مثل السَّقف الخشبيّ الذي يحملُ القراميدَ وكذا الأبواب بإطاراتها . وكان الرخامُ الأملسُ المأخوذ من جبل بينديليكسوس عاجي اللون لاحتوائه على عُروقٍ حديديةٍ دقيقة لم تلبث الأكسدةُ النّاجمةُ عن عوامل التعريةِ على مرِّ الزمن أن أكسبتها مزيدًا من الوضوح ، إذ تحوَّل لونُها العاجيُّ إلى ذلك اللَّونِ البنّيِّ الضاربِ إلى الصُّفرة الملحوظِ الآن .

وثمة قطاعٌ لا يستهانُ به من التصميمِ الأصلي كان يعتمدُ على استخدامِ اللون في الأجزاء التي تعلو العتبَ . وقد ذكر باوزانياس Pausanias أن التريغليفات triglyphs* كانت تُطلى بلونٍ أزرقَ قاتمٍ وبعض أجزاءِ الحليات باللَّونِ الأحمرِ بينما تُتركُ الأجزاءُ المنحوتةُ من المتوپات metopes بيضاء على لونها مع طلاء خلفيتها . وكان الإفريزُ حولَ حائط الخلوة والبهو يُجمَّلُ بشُرُطٍ برونزيةٍ تمثلُ أعِنَّة الخيلِ إلا أنها اندثرت مع الأيام . كذلك كانت أرديةُ التماثيل القائمة بذاتها فوق الواجهةِ المثلثة تُطلى ، على حين اصطبغت قسَماتُ الوجوهِ من أعينٍ وشفاهٍ وشعرٍ بألوانِها الطبيعية .

وقد بدأت خطة بريكليس Perikles الطَّمُوحُ لبناء البارثينون في عام ٤٤٧ ق.م، واكتمل بناؤه بعد عشرةِ أعوامٍ فقط خلالَ أعيادِ الباناثينايا Panathenaea* تكريمًا للربةِ حاميةِ المدينة ، وضمَّ تمثالَها المشهورَ الذي



(شكل ٨١)



(شكل ٨٢)

البارت معابدَهم من قاعةٍ رئيسيةٍ مربّعة بفصلُها عن العالم الخارجيّ ممرٌّ ، ونحتوا سُلَّمًا داخلَ الجدار يؤدي إلى السطح حيث وضعوا بيوتَ النارِ ، وكان الأخمينيون من قبلهم يُقيمونها إلى جانب المعبد ويؤدُّون طقوسَهُم الدينيةَ في العراء . وكان البارت يعبدون الثالوث « أهورا — ميثرا — أناهيتا » غير أنّ أناهيتا إلهةَ الماءِ ما لبثت أن احتلت بالتدريج مكانَ الصدارةِ ، واحتفظ البارت بالشكل الدائري في تخطيط مدنهم بعد أن اقتبسوه من تخطيطِ المعسكراتِ الدفاعية .

وقد صادف فنُّ التصوير في عهد البارت تطورًا وازدهارًا متأثرًا بالتيارات الواردة شرقًا وغربًا ، ومع ذلك حافظ الفنانُ على جمودِ الصورةِ وخُلوِّها من الحركةِ مبتعدًا عن الأسلوب السردي أو النّابض بالحياة . ولعل ذلك كان نوعًا من التفرد والصمودِ في وجهِ الغزو الفنيِّ الإغريقي والروماني ، وهو ما يفسر الاستعانةَ بالأساليب الأشورية المتمثِّلة في استواءِ القوامِ فوق السطح المصوَّرِ وتحديدِ المحيطِ الخارجي للأشكال بالخطوطِ القاتمةِ اللَّون وإبراز بعضِ التفاصيل بلَمَساتٍ سوداء . وآثر الفنانُ البارتي الوضْعةَ المواجهةَ مما جرَّد مناظرَه من الطابع « المركَّب » إذ أفقده عنصرَ الحركة ليبتعد بالمُشاهِد عن الجوِّ الواقعي ويُثير فيه الإحساسَ برمزية المشهد . وقد حافظ البارت على تقاليد الأخمينيين في النقش على الصخور ، وحوّلوا الموضوعَ الدينيَّ الشائعَ عند الأخمينيين وهو تصويرُ المَلِكِ الذي يقدّمُ القربانَ واقفًا تحت تمثال أهورا مزدا إلى موضوع سياسيّ يرمُزُ إلى التآلف بين الإله والملك ، وذلك بواسطة « حلقةِ التحالف » الرامزة للسلطة ، وهو المصدرُ الّذي استُمِدَّت منه « مشاهدُ التنصيب » فغدت تُصوِّرُ الإلهَ واقفًا أو ممتطيًا جوادًا وهو يُنصِّبُ الملكَ . (صورة ٥٠٠)

حَرَكةٌ ، « پا » **pas (a step)**

pas m. (blt.)

تنوُّعاتٌ لا حصْرَ لها قد تكونُ وثْبًا أو انسيابًا أو انتفاضةً أو انطلاقةً . وتحمِلُ أسماءً تدُلُّ إما على نوعِها أو على مصدرِها ، ولا يلبث المشاهدُ أن يتعلمَ تمييزَها ومنها حركة « بوريه » *pas de bourrée وحركةُ « خفق السَّوط » *fouette وحركةُ الانسياب pas glissade وحركةُ « القطَّة » *pas de chat إلى غير ذلك .

پاسارْغاديه **Pasargadae**

Pasargadé (arts)

نقل قمبيز الأول Cambyses عاصمة الدولةِ الأخمينية من مسجد سليمان إلى پاسارغاديه مستهدفًا توحيدَ البلاد إلى أن أحالها قورش العظيم [الثاني] *Cyrus بعده إلى عاصمةٍ إمبراطوريةٍ تزهو بكثرةِ قصورِها الفخمة (٥٥٠ ق.م) . ولم تكن العِمارةُ في پاسارغاديه سَكَنيَّةً فحسبُ بل كانت تضمُّ العِمارةَ الدينية أيضًا ، فأُقيم بها معبدٌ لم يتبقَّ منه إلا قاعدتُه وهيكلان لعبادةِ « النار الأبدية » ، كما أُقيمت بها مقبرةُ قورش العظيم . وتُعَدُّ مدينةُ پاسارغاديه معرضًا شاملًا للفنِّ الفارسي الذي نلمِسُ أثرَ الفنِّ الميدي فيه ، ومع أنه يبدو مزيجًا من عناصرَ مختلفةٍ من الثيران الأشوريةِ المجنَّحةِ والألوانِ البابلية المتعدّدةِ والرموزِ المصرية إلا أنه يشكِّلُ فنًّا قوميًّا متميزًا .

وَثْبةُ الساقينِ المرتطمتَيْن **pas battu**

(a beaten step) *pas m. battu* (blt.)

هي حركةٌ تتعاقبُ فيها الساقان إحداهما أمامَ الأخرى بسرعةٍ خاطفة لا يكادُ البصرُ يلاحقُها حين يكونُ الراقصُ محلِّقًا في الهواء ، مع ملاحظةِ أن الحركةَ تبدأُ من انفراجِ الساقين وتنتهي إلى الوضعِ المنغلق [الوضع الخامس] ، كما أن ارتطامَ الساقين في هذه الحركةِ يقعُ مرتين . (انظر entrechat)

خُطوةُ المِقصّ **pas ciseaux (scissor leap)**

pas m. ciseaux (blt.)

خُطوةٌ يثبُ فيها الراقصُ إلى أعلى ويفتح رجلَيْهِ إلى الأمام على اتساعهما بما يشبهُ فتحةَ المقصِّ وتنتهي عادة بوضع أرابيسك *arabesque . وتُعرَفُ هذه الخُطوةُ أيضًا باسم انفراج الساقَيْن في الهواء écarté en l'air .

حَرَكةُ باسْك **pas de basque**

pas m. de basque (blt.)

حركةٌ مكوَّنة من خُطواتٍ انزلاقيَّةٍ glissés تشملُ حركةَ انفكاك *dégagée وحركةَ دورانِ السَّاقِ على الأرض *ronde de jambe à terre وحركةً انسيابيَّةً *glissade . (شكل ٨١)

حركةُ بُوريه **pas de bourrée** (blt.)

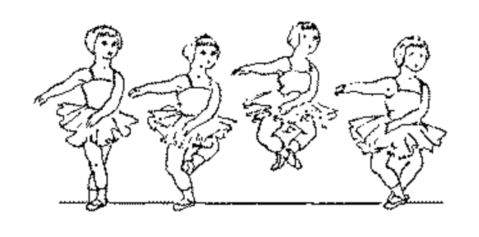
حركةٌ من خُطواتٍ ثلاث ؛ الأولى منها تكونُ على ساقٍ واحدةٍ قدمُها مفلطَحَةٌ وركبتُها مثنيَّةٌ ، وثانيتُها وثالثتُها تكونان على أطرافِ الأصابعِ والرُّكبُ مشدودةٌ . وحركاتُ البوريه تُكوِّن أشكالًا مختلفةً من خُطواتِ الرَّقص ، وتكونُ من بين حركاتِ « الأداج » *adage والوثب على أنّها حركاتٌ انتقاليَّةٌ تُعينُ الراقصَ أو الراقصةَ على الحركةِ في اتجاهاتٍ مختلفة . (شكل ٨٢)

pas de bourrée suivé **حَرَكة بُوريه متتابعة**
(blt.)

حركةٌ خاصةٌ بالباليرينا تتحركُ فيها الراقصةُ على أطرافِ الأقدام من خلال سلسلةٍ من الخُطواتِ الضيِّقة القصيرةِ المنتظمة ، وهي إحدى خُطواتِ الباليه الأخاذة والموحية بالانسياب . وتكادُ معظمُ « رقصةِ موت البجعةِ » لكامي سان صانص Saint-Saëns * تكونُ من حركةِ البوريه المتتابعة . وقد استعاض مصمِّمو الرَّقصاتِ بخُطواتِ البوريه عن سيرِ الراقصين فوق خشبةِ المسرح سيرًا يشوبُ الجمالَ التشكيلي .

pas de chat (a cat's step) *saut m. de chat* (blt.) **پا دِه شا ، وثبة القِط**

قفزةٌ ترفع فيها إحدى القدمين إلى مستوى رُكبةِ السَّاق المقابلة ، ومع نهايةِ القفزة عُلُوًّا تتقاطع القدمان عند الرُّسغين ولا تُؤدِّي هذه الوثبةَ في العادةِ إلا الراقصاتُ .



(شكل ٨٣)

pas de deux (a dance for two persons) *pas m. de deux* (blt.) **الرَّقصةُ الثنائية**

هي في الباليه الكلاسيكي تعني رقصةً لاثنين تقوم بها راقصةٌ في صحبة راقص تظهر فيها عادةً براعتهما الفائقة في تقنيةِ الرقصِ المزدوج . وتبدأ عادةً بالجزءِ الشديدِ البطء adagio* الذي يشتركان فيه معًا ، ثم تتلوه



(شكل ٨٤)

رقصةٌ منفردةٌ لكلٍّ منهما لإبداءِ ما يتميزان به من مهارةٍ ، ثم تُختم بخاتمةٍ يشتركان فيها معًا وتضم عادة حركاتٍ وخطواتٍ فردية تبهر النظّارة تتفق والخاتمة coda* . (انظر lifting a ballerina)

ويبين الرسم الأولُ الرَّاقصةَ وهي تُعِدُّ نفسها لأداءِ حركة پيروِيت pirouette * انطلاقًا من خُطوةِ بوريه pas de bourrée * فوق أطرافِ القدمين pointes تليها حركةُ انثناء plié * تُعينُها على الدوران حيث تكونُ ركبتُها المرفوعةُ في حِذاءِ الرُّكبةِ retiré * ، على حين يقومُ الرَّاقِصُ بتثبيتها أثناء أدائها حركة البوريه ويساعدُها في حركةِ الدوران وهو قابضٌ على جانبَي خصْرِها حتى لا تقعَ ، كما يساعدُها على التوقُّفِ بعد أن تكون قد أتمت العددَ المطلوبَ من الدَّوْراتِ ، ويتخذُ بأطرافه وضْعةً تناسبُ وضعةَ الأرابيسك arabesque * التي تتخذُها هي في النهاية وتُبرزُها . وفي كلِّ مواقفه معها ينبغي أن تتجلَّى نبالتُه وفروسيتُه بإعزازِه لها وتقديمها على نفسه .

وتتجلَّى المهارةُ الكلاسيكيةُ للرقصة الثنائية بأقصى معانيها في الرسم الثاني المأخوذِ عن رقصةِ « العُصفور الأزرق » في الحفل الترفيهيِّ الراقص من باليه « الجمالِ النائم » لتشايكوفسكي المعروف باسم « حفل زفاف أورورا » . وفي هذه الحالة تضعُ الباليرينا نهاية لدورانها بمحضِ إرادتها ، وسندُها الوحيدُ هو قبضُها على سبابة العصفور الأزرق .

pas de quatre (a dance for 4 persons) *pas m. de quatre* (blt.) **رَقْصةٌ رُباعية**

رقصةٌ يجتمعُ فيها راقصون أو راقصاتٌ أربعٌ .

pas de trois (a dance for 3 persons) *pas m. de trois* (blt.) **رَقْصةٌ ثُلاثية**

رقصةٌ يجتمعُ فيها راقصون أو راقصاتٌ ثلاثٌ .

Pasiphae **پاسيفاي**
Pasiphaé (myth.)

كان مينوس Minos ملكُ كريت قد توسل إلى پوزيدون Poseidon* أن يرسلَ إليه ثورًا ليقدِّمه قُربانًا للآلهة .فاستجاب له پوزيدون ، غير أن مينوس حين رأى جمالَ الثور الذي أرسله الإلهُ افتُتِنَ به وأراد أن يحتفظَ به لنفسِه وقدّم ثورًا بدلًا قربانًا للآلهة فغضب پوزيدون وأوقعَ زوجته پاسيفاي في غرامِ الثور عقابًا له وأتاحت للثورِ الفاتن أن يجامعَها بعد أن خدعته مستخفيةً في بقرةٍ من خشبٍ طلبت من الفنان دايدالوس Daedalus* أن يصنعَها لها ، وتسلت منه دَنَسًا لوّثت به سلالتَها هو « المينوطور » Minotaurus وهو حيوانٌ نصفُه رجلٌ ونصفُه ثور . وقد شيد له دايدالوس المتاهة الهائلة لابيرانث labyrinth ذاتَ الممرّاتِ المتداخلة التي يتعذرُ الوصولُ عبرَها إلى منفذٍ للخروج .

(صورة ٤١٦)

pas marche (blt.) **خُطوةُ سَيْر**

خطوةُ سيرٍ تُشَدُّ فيها القدمُ التي تهبطُ أولًا على الطرَفِ ثم على العقب .

passacaglia (mus.) **پاساكاليا**

قطعةٌ موسيقيةٌ موضوعةٌ للرقص أصلًا وتتكرّرُ فكرتُها الموسيقيةُ theme دونَ توقُّفٍ . وليس من الضروريِّ أن تكونَ من طبقةِ الباص bass* مثل الشاكوني chaconne*.

The Passage of the Red Sea
Le Passage de la Mer Rouge (rel. & arts)
عُبورُ البَحْرِ الأحْمر

بعد أن سمح فِرْعون لشعب بني إسرائيلَ بالارتحالِ من مصرَ ، عاد وتعقَّبهم على رأسِ جيشه ليمنعَهم من الخروج . والتقى بهم عند شاطئ البحرِ الأحمر ، فرفع موسى يديه إلى البحر فانحسر ماؤه إلى الوراء بعد هبوب ريحٍ شرقيةٍ طَوالَ الليل ، وظهرتْ اليابسةُ في البحرِ ، فمرَ بنو إسرائيلَ فوقَها بعد أن انقسم البحرُ قسمَين [خروج ١٤ : ٢١] ولكوزيمو روزيللي Rosselli لوحةٌ تمثِّل عبورَ البحرِ الأحمر بمُصلَّى سِستينا بالڤاتيكان .

The Passion of Christ **آلامُ المَسيح**
La Passion du Christ (rel. & arts)

هي كلُّ ما عاناه المسيحُ من يومِ دخوله أورشليم إلى يومِ دفنِه ، وتتجلى في فنِّ التصويرِ في مشاهد مختلفة ، هي : الدخولُ إلى أورشليم Christ's entry into Jerusalem * ، والمسيحُ

الشاعرِ الرَّعوي ، ويصوِّرُ ما يتخيلُه أهلُ المدنِ عما عليه الحالُ المثاليةُ في الريفِ على أنه أركاديا القديمة (انظر arcadianism) . وما أكثرَ المناظرَ الرعويةَ التي نشهدُها في التصاويرِ الجداريةِ الرومانيةِ بومبي ، كما انتشر هذا الضربُ من التصويرِ خلالَ عصرِ النهضةِ وبين مصوِّري البلاطِ الفرنسي في القرنِ الثامنَ عشرَ . (صورة ٤٩٩)

patina *patine f.* (arts)

١ . الزِّنجار

طبقةٌ خضراءُ تتولّد من مَعْدِني البرونز والنُّحاس نتيجةَ الأكسدةِ الطَّبيعيـة أو المصنوعة . والأكسدةُ الطَّبيعيةُ هي نتيجةُ تعرّضِ المعدنِ لعواملِ الطَّبيعةِ على امتداد الزَّمن ، وخاصةً في الأجواءِ الوِمدة أو ما كان منها مطمورًا تحت الأرض . والأكسدةُ المصنوعةُ هي نتيجةُ استخدامِ أحماضٍ مُعيَّنةٍ مثل كربونات النُّحاس لمحاكي المعدنُ الأكسدةَ الطبيعيَّةَ فتُضفي عليه قيمةً جماليةً . ويُطلق على تلك الطَّبقةِ الخضراء التي تُغشّي مَعْدني البرونز والنُّحاس اسمُ verdigris .

٢ . طبقة دَهْرِيّة [أي قديمةٌ من صُنع الزَّمن]

كما يُسمَّى بهذا المُصْطلح patina أيضًا ما كان من الأشياءِ قد عَلَتْهُ آثارٌ ورواسبُ تدلّ على عِتْقِه ، بفعلِ الزَّمن أو بفعلِ الصَّنعة ؛ إذ كلُّ ما هو عَتيقٌ له قيمَةٌ عند هُواة التُّحف والآثار .

pavan **بَاڤان**

pavane f. (mus.)

رقصةٌ بطيئةٌ من القرنِ السادسَ عشرَ وصفَها شكسبير في بعضِ مشاهدِ مسرحياته ، ويؤدِّيها الأوركستر عادةً وقد يشاركه في أدائها الكورال . وأشهرُ ما كُتِبَ في هذه الصيغة « پاڤان في رثاء أميرةٍ إسبانيةٍ ميتة » Pavane pour une infante défunte لموريس رافيل Ravel* التي كتبها للبيانو سنة ١٨٩٩ ثم أُعيدت كتابتُها للأوركستر مؤخّرًا .

pavilion **جَوْسَق**

pavillon m. (arch.)

بيتٌ صَغيرٌ مستقلٌّ يُقام في حدائقِ القصور أو ما يُشابهُها ، ويكون منه مع القصر وَحدةً معماريّةً متكاملةً

الجُنْغلير المتجوِّلين Passion des jongleurs ، وهي قصائدُ شاعريةٌ قصصيةٌ من القرنِ الثالثَ عَشرَ بعيدةٌ كلَّ البُعْدِ عن الطابعِ الدّرامِيّ وقد لحقها الكثيرُ من التطويرِ بمرورِ الزمنِ حتى انتهت إلى « مسرحياتِ الآلام » التي كانت تُقدَّمُ على مدى أسبوعٍ كاملٍ بمدينة مونز Mons سنة ١٥٠١ ومدينةِ ڤالنسيين Valenciennes سنة ١٥٤٧ ، بعـد أن تأسسـت جمعياتٌ دينيةٌ تقومُ على تأديةِ مسرحياتِ الآلام أشهرُها جمعيةُ آلامِ المسيح Confrérie de la Passion التي تشكّلت سنة ١٤٠٢ .

ولم يقتصر تمثيلُ « مسرحياتِ الآلام » على ألمانيا وفرنسا فحسبُ بل امتد إلى إسپانيا وإيطاليا وغيرِهما مع بعضِ الاختلافاتِ المحلية . على أن أشهرَ هذه العروضِ الباقيةِ حتى الآن هي ما تقدّمه بلدةُ أوبرامرغاو Oberammergau* في الألب البافارية بألمانيا مرةً كلَّ عشرِ سنواتٍ بصفةٍ مستمرة منذُ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلّا مرّاتٍ ثلاثًا بسببِ الحرب . وكان أهلُ البلدة قد نذروا تقديمَ هذه المسرحيةِ بصفة دائمة إذا انزاح عنهم وباءُ الطاعون . ويشتركُ أهلُ البلدة لا الممثلون المحترفون في تقديمِ مسرحيةِ آلام المسيح من تمثيلٍ وإنشادٍ في جوقة الغناء chorus* . وتنتظمُ مسرحيةُ أوبرامرغاو ثمانيةَ عشرَ فصلًا تستغرقُ يومًا كاملًا في أدائهـا . وثمّةَ مسرحياتُ آلامٍ تقليديةٌ قد بُعثت إلى الحياةِ من جديدٍ في بعضِ بُلدانِ التيرول النمسـاويّ .

pastel **الطَّباشيرُ المُلوَّنُ ، پاسْتيل**

pastel m. (arts)

أصابعُ تُتَّخذُ من مساحيقَ ملوَّنةٍ ممزوجةٍ بالنّشا ، وتُستخدَمُ للرّسمِ على ورقٍ غيرِ أبْيَضَ وغيرِ مصقولٍ ، ويمتازُ التَّصْويرُ بالطَّباشيرِ الملوَّن بأنّه شفّاف .

pastiche **التَّنظيرُ الفَنّي**

pastiche m. (pastichage) (arts)

هو ما يُحاكي فيه فنّانٌ أسْلوبَ فنّانٍ آخرَ أو فنّانينَ مُحاكاةً فيها إتقانٌ .

pastoral scene **مَنْظَرٌ رَعْوي**

scène f. pastorale (arts)

هو تصويرٌ للمَشاهِدِ الخَلَويةِ بمُلبه خيالُ

بغسلِ أقدامِ تلامذتِهِ Christ Washes the Feet of the Disciples ، والعَشاءُ الأخير The Last Supper* ، والآلامُ في البستان The Agony in the Garden* ، وتسليم يهوذا المسيح The Betrayal of Christ* ويسوع أمام قيافا Christ before Caiaphas ، وإنكارُ بطرس الرسول للمسيح The Denial of Peter* ، ويسوع أمام بيلاطس Christ before Pilate ، والجَلْد The Flagellation ، والسخريةُ من المسيح The Mocking of Christ ، ومقولةُ بيلاطس هو ذا الرجل Ecce Homo* [إكْسِيهْ أومو] ، والطريقُ إلى الجُلْجثة The Road to Calvary ، والمزاراتُ على طريقِ الصَّلْب The Stations of the Cross* ، والصَّلْبُ The Crucifixion* .

Passion play **مَسْرحيَّةُ آلامِ المَسيح**

mystère m. de la passion (drama)

دراما دينيةٌ نشأت في أوربا خلالَ العصورِ الوسطى تقدمُ قصةَ الآلامِ التي عاناها السيدُ المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامه من بين الأموات .

وكانت هذه المسرحيةُ في مبدإ الأمرِ عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخلّلها مقطوعاتٌ شاعريةٌ مُكمِّلة تدورُ حولَ آلامِ المسيح وما يتصلُ بها من موضوعاتٍ مثلِ حياةِ مريم المجدلية وإحياء لعازر والعشاء الأخير وأحزان العذراء مريم . وفي هذه المرحلةِ المبكرة كانت التّلاوةُ تجري باللاتينية ، غير أن استخدامَ اللغةِ المحليةِ في النصوصِ الشاعريةِ التّكْميليّة أفضى إلى ظهورِ تمثيلياتٍ plays محليةٍ أقدمُ ما بقي منها باللغةِ الألمانية

وكانت هذه التمثيلياتُ في مبدإ الأمرِ مجرَّدَ توطئةٍ للعُروضِ الدرامية التي تتناولُ موضوعَ قيامةِ المسيح Resurrection* . كما أدت إضافةُ الشيطان satan ـــ وخاصةً إلى التمثيلياتِ الألمانية والتشيكوسلوفاكية ـــ وتمثيل سقوط لوسيفر Fall of Lucifer وخطيئةِ آدم ومشاهدِ العهدِ القديم والعَشاءِ الأخير Last Supper* إلى صياغةِ مسرحيةٍ مكوَّنةٍ من عدةِ حلَقاتٍ تمثيلية .

وأقدمُ مسرحياتِ الآلام في فـرنسـا والفلاندر هي « مسرحيةُ الآلام » لشعراء

[وبفال أثينا Athena*] أن روِّضهُ واستأنسهُ .
وعندما همَّ البطلُ بليروفون Bellerophon بالقضاءِ على وحشِ الخيمايرا Chimaera زوَّدته الآلهةُ بالجَوادِ بيغاسوس ، وما أن فرغ بليروفون من الوحشِ حتى طرحه الجوادُ أرضًا لأنه تحايلَ على الصُّعودِ إلى السماءِ فوقَ ظهرِه ، أو لأنه بشرٌ فانٍ . ويروي أوڤيد أن پرسيوس كان هو الآخر يمتطي الجواد پيغاسوس وهو يقضي على الوحش الذي كان يهدِّدُ أندروميدا Andromeda* . وكثيرًا ما نرى صورةَ الجوادِ بيغاسوس حاملًا ربّةَ الفجرِ أورورا Aurora* .

pendentives **الخناصِرُ المُتَدلِّية**

pendentifs m.pl. (arch.)

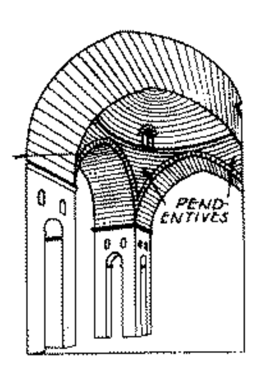
من اليسير بمكانٍ إقامةُ قبةٍ فوقَ غرفةٍ ذاتِ مسقطٍ أفقي دائري في حين يتعذَّرُ ذلك فوق غرفةٍ مربَّعةِ الشكلِ لأن قاعدةَ القبة الدائرية لن ترتكز في هذه الحالة إلا على أربعِ نقطٍ فحسبُ بينما تظل بقيةُ قاعدتِها معلَّقةً في الفراغ ، ومن ثَمَّ لن تُغطي القبةُ جميعَ أرجاءِ الحجرة بل تترك في أركانِها أربعَ فجواتٍ على شكلِ أربعةِ مثلثاتٍ مسطحةٍ أفقية ، يتكونُ ضلعا كلِّ مثلثٍ منها من نصفي الجدارين المتجاورين ، والضلعُ الثالث دائريٌّ هو ربعُ دائرةِ كرةِ القبة ، فإذا نظر المرءُ من داخلِ الحجرة إلى سقفِها لم ترتح عينُه لهذا التنافرِ بين قمةِ الجدران المربَّعةِ وقاعدةِ القبة الدائرية . وقد حفز هذا الفنانَ المعماريَّ الحريص على أن تتحركَ بصرُه في يسرٍ خلالَ منحنياتٍ أو مسطحاتٍ منحنيةٍ لها منطقُها الإنشائيُّ المتلائم على أن يبتدعَ أسلوبين هما أسلوبُ الخناصرِ المتدلِّية أو المثلثاتِ الكروية pendentives وأسلوبُ الخناصرِ المعقودة squinches* .

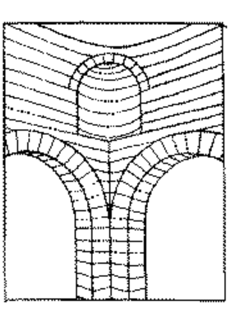
ويتمثَّل أسلوبُ الخناصرِ المتدلِّية في القبة البيزنطية ، وقد أطلق عليها اسمُ الخنصرِ المتدلِّي لأنَّ الكتلَ البنائيةَ التي تملأُ الأركانَ الأربعةَ على شكلِ مثلثاتٍ كرويةٍ تهبطُ من مستوى ركيزةِ القبة إلى أسفلَ بنفسِ منحنى القبة بحيث ترتكزُ القبةُ على قاعدةِ المثلث على حين يكونُ رأسُ المثلث مُتدلِّيًا إلى أسفلَ .

Penelope **پينِلُوپي**

Pénélope (myth.)

نذكر الأوذيسيا أن أعوامًا وأعوامًا مضت





الخناصر المتدلية والخناصر المعقودة

(شكل ٨٥)

تسجيلها بحذافيرها فتناولت مآثر الرَّبة أثينا والإله أپوللو أو مغامراتِ البطلِ هرقل . وهكذا تسلَّل إبداعُ المثَّالِ إلى الإنجازات المعماريةِ عن طريقِ إطارٍ تشكيليٍّ لم يلبث أن صار جزءًا لا يتجزأ من فن العمارة . ويُسَمَّى المسطَّحُ داخلَ الجبين المثلث أيضًا « حشوةَ العقد » tympanum* .

(الشكلان ٤٥ ، ٤٦)

peeling **انحسارُ الطِّلاء ، تَقَشُّر**

écaillement m. (arts)

هو ما يطرأُ من سقوطٍ وتقشُّرٍ على الطِّلاء المُغشِّي للأواني الخزفية أو الرسوم الجدارية .

Pegasus **پيغاسُوسْ**

Pégase (myth.)

هو الجوادُ المجنَّحُ الذي خُلق من دماءِ الغورغونة ميدوسا Medusa* بعد أن حزَّ پرسيوس Perseus* رأسها ، وقد حلَّق بمجرَّدِ ولادتِه طائرًا إلى السماءِ لينضمَّ إلى الآلهةِ الخالدين ، أو حسبما روى أوڤيد Ovid* أنه استقر فوقَ جبلِ هليكون Helicon حيث ضربَ الأرضَ بحافرِه فانبثق نبعٌ سُمِّي هيبوكريني Hippocrene وتعني باليونانية الجواد والنبع ، وغدا أثيرًا بين ربَّاتِ الفنون Muses* ، وما لَبِثَ پوزيدون Poseidon*

pecherev (Turk.) **بَشْرَف**

bashraf f. (Arab.) (mus.)

ومعناهُ بالفارسيةِ التصديرُ أو الافتتاحُ ، وهو صيغةٌ من صيغ التأليفِ العربي الآلّي ، يتكونُ من خاناتٍ [أقسام أو بدنية] أربع و « تسليم » يترددُ بينها ، وكلُّها على إيقاعٍ بطيءٍ متمهِّلٍ من أربع نقراتٍ أو ثمان . ويحمل البشرف اسمَ مؤلفِه والمقامِ أو اسمًا يشتهرُ به مثل « بشرف همايون » .

pectoral **صَدْرَة ، صَدْرِية**

pectoral m. (arts)

هي عادةُ قِلادة ذاتُ شكلٍ معماريٍّ مثل صرحِ المعبد ، وتتدلّى من سلسلةٍ فوقَ الصدرِ ، والغرضُ منها إبرازُ المكانةِ التي يتمتع بها الملوكُ والكهنةُ المصريون القدماءُ .

(صورة ٥٤٠)

pediment *fronton m.* (arch. & arts)

الجَبينُ المُثلَّث ، الوَجْهيةُ المُثلَّثة ، الواجهةُ المُثلَّثة .

المساحةُ المثلثةُ المحصورةُ بين الكورنيش الناتئ eavelike cornice والكورنيش المنحدر raking cornice وتشكِّل جزءًا رئيسيًّا من تصميمِ واجهةِ المبنى ، وتتراجعُ خلفيةُ الجبين المثلَّثِ إلى مستوى الجدارِ الأصلي بمقدارِ بروزِ الكورنيش الناتئ ، وبذلك يكونُ الجبينُ المثلث بمنْزِلةِ حشوة نكسوها التماثيل والزخارف .

والجبينُ المثلثُ هو الذي يعلو واجهةَ المبنى ، ويُعَدُّ أحدَ العناصرِ التي تتضافرُ فيها جهودُ المعماريِّ والمثَّالِ ، إذ يشغلان محتوى الجبين بتكوينٍ تشكيليٍّ بالغِ التنوُّعِ يجمعُ بين عددٍ من الأشخاصِ تختلف وِضْعةُ كلٍّ منهم وَفْقًا لتناقص الحيِّز نظرًا لانحدارِ الضلعين من قمةِ المثلثِ حتى الزاويتين الجانبيتين .

وقد احتجزت التقاليدُ الدينيةُ المركزَ الأوسطَ مكانَ الصدارةِ في قمةِ المعبد لصورِ الآلهة بدلًا من الوَحداتِ الزخرفية التقليدية التي استعارها الإغريقُ في بدايةِ عصرِهم العتيق archaic period من الشرقِ كالحيواناتِ المتصارعةِ التي يواجهُ بعضُها بعضًا وغيرها من الموضوعات ذاتِ الإيحاءاتِ السحرية .

ومنذ نهايةِ القرن ٦ ق.م بدأت منحوتاتُ جميعِ مثلثاتِ الواجهات pediments في الإيحاءِ بالقصصِ والأساطيرِ المتداولةِ أو

عاد بعدها أبطال الإغريق بعد حرب طروادة جميعًا إلى موطنهم غيرَ أوديسيوس وجنوده، ولم يعلم أحدٌ أين هو وهل هو حيٌّ يُرجَى أم طواه الرَّدى، غير أن ثمةَ قلبًا لم يفقد الأملَ في أوبته هو قلبُ زوجته پنيلوپي التي ظلت باقيةً على عهدِه ترقُبُ عودتَه على الرغم مما كان يحاوله بها محبُّوها من حملها على نسيانه وحُسبانه من المفقودين، وعلى أن تختارَ لها زوجًا يرثُ عرشَ أثيكا من بعدِه. وكان كلٌّ منهم يطمعُ في أن يكونَ الزوجَ المختار، إلا أنها صرفت هؤلاء الراغبين بادِّعائها أنها سوف ترجئ البتَّ في موضوعِ الزواجِ إلى أن تفرغَ من غزلِ كَفَنٍ لأبيها الشيخ المُشرف على الموت. وإذ كانت پنيلوپي غيرَ جادّةٍ فيما اعتذرت عنه وكان هذا منها حيلةً فحسبُ فقد أخذت تنقضُ في يومِها ما أبرمته في أمسِها من غزلها التي اتخذت له مكانًا قصيًّا حتى لا تقعَ العيونُ على ما تفعلُ، وحتى تكونَ بعيدةً عن صَخَبِ المختلفين إليها وضجيجهم، إذ كانوا يملأون عليها البيت يطعمون ويشربون ويلهون حتى إذا ما لعبت الخمر برؤوسهم كادتْ تتخطّفُها عيونُهم. وضاق تليماخوس Telemachus* ابنُها من أوديسيوس بهذا العبثِ، وكان لا يزالُ حدَثًا لا يقوى على أن يقفَ نِدًّا في وجوه السادةِ الذين هم بين والهٍ وعاشقٍ يبادلُ أُمَّهُ الغرام على مرأًى ومسمعٍ منه فانطوى على نفسه يتمزّق ألمًا. وأحسّت الربةُ أثينا Athena* ما يعانيه الغلامُ فحلَّت في صورةِ أميرِ جزيرةِ طافيا الذي كان صديقًا لأبيه واستثارته ليقفَ في وجوهِ الماجنين ويَصُدَّهم عن الاختلاف إلى داره، وأفضت إليه أن أباه لا يزال حيًّا، وأن عليه أن يُعِدَّ سفنًا يخرجُ بها إلى عُرضِ البحر بحثًا عن أبيه حتى يثأرَ من هؤلاء المستهترين المخادعين.

واستجاب الابنُ فأمر أمَّه أن تتركَ الظهورَ إلى الناس وتأوي إلى مخدعِها مع وصيفاتِها منكفئةً على غزلها منفرِّغةً لشئونِ دارها، فانصاعت الأمُّ لأمرِه إذ كان قلبُها لا يزالُ مُولهًا بحبِّ زوجها موجعًا لغيبتِه وانقطاعِ أخبارِه.

وعَجِبَ المختلفون إلى الدارِ كيف مَلَكَ الفتى البالغُ أن يقفَ منهم موقفَ الرجلِ ويصدَّهم عَنْ أنْ يغشوا دارَ أبيهِ مُهدِّدًا إياهم بأنَّ الآلهة في عَوْنِه، فسخروا منه وآلوا إلّا مُضيًّا فيما يفعلون متهكين حرمةَ البيتِ مستحلّين ما فيه من طعامٍ وشراب. وهنا صحَّ عزمُ تليماخوس على أن يخرجَ في البحثِ عن أبيه. ومع الفجرِ أخذت سفينتهُ تمخُرُ عُبابَ البحرِ على غيرِ علمٍ من الأمّ.

وحين وَطِئَ أوديسيوس أرضَ بلادِه بقدمَيْه أشارت عليه الإلهة أثينا أن ينتقمَ من هؤلاء الذين التفّوا حول زوجته وانتهكوا حرمتَه، فدخل أوديسيوس الدارَ مصوِّبًا إليهم سهامَه فأفناهم جميعًا يعاونُه ابنُه واثنان من الأوفياء، وشهدت پنيلوپي مصرعَ المولّهين بها وكانوا مئةً واكتشفت أن قاتلَهم هو زوجُها أوديسيوس فاسترسلت تبكي بين يديه وتكشفُ عن وجدِها الدفين، وكان زوجُها على يقينٍ من وفائها فضمَّها إلى صدره يبادلُها حبًّا بحبٍّ، وعاد أوديسيوس إلى حكمِ إيثاكا بعدَ غيبةِ عشرين عامًا. (صورة ٥٠٢)

Pentecost ، **يَوْمُ الخمسين ، عِيدُ الخمسين ، عِيدُ العَنْصَرة**
(rel.) see: **The Descent of the Holy Spirit**

Pentheus (myth.) **پِنْثِيُوس**

تَرْوي الأُسطورةُ أنَّ زيوس كبيرَ آلهة الأوليمپ فُتِنَ بعذراءَ من بني البشرِ هي سيميليه Semele* بنت كادموس ملكِ طِيبةَ، وكان يلقاها على غيرِ صورتِه الإلهيّةِ، وتأجَّجت الغيرةُ في قلبِ زوجتِه هيرا، وكانتْ تعلمُ أنَّ زيوس لو بدا لسيميليه على حقيقتِه الإلهيَّةِ لاحترقتْ بينَ يديه. فاحتالت لإقناع سيميليه بأنْ تطلبَ إلى زيوس أن يَتَراءى لها على حقيقتِه في جلالِ الألوهيَّة دونَ أن تدريَ ما يَخفى وراءَ ذلك من كارثةٍ، فألحّت في طلبها، وما إن استجابَ لها حتّى بدا في صورة صاعقةٍ وإذا هي تغدو رمادًا، غير أن زيوس اختطفَ جنينَها ديونيسوس [باكخوس] من بين أحشائها ولم يكن نموُّه قد اكتملَ بعدُ، ونقلَهُ إلى فَخْذِهِ ليُتمَّ أشهرَ الحملِ. ولمّا بلغَ الطّفلُ طورَ الصِّبا جعلَ يطوِّفُ في الأرضِ فعدا عليه المردةُ «التّيتان» وقطَّعوه إرْبًا ثمّ التهموهُ، غيرَ أنَّ الربّةَ أثينا Athena* استطاعت أن تستنقذَ من أيديهم قلبَهُ وحملتْهُ إلى زيوس الذي آلى على نفسِه أن يردَّ إلى الصّبيّ جسَدَهُ، ومن ثَمَّ كُتِبَتْ للطفلِ ولادةٌ ثانيةٌ، ولذا أُطلِقَ عليه اسمُ «ديثرامبوس» dithrambos* أي المولود مرَّتين. ولم يتركْ زيوس التّيتان دونَ أن يعاقبَهم على فعلتِهم فأرسلَ شُواظًا من نارٍ أحرقتهم فاستحالوا رَمادًا. ومن هذا الرَّمادِ — الذي هو جسمُ ابنه ديونيسوس — أعاد إلى ابنِه بدنَهُ. وغدا ديونيسوس بذلك المادَّةَ والرُّوح. ومن هنا نشأت تلك الفكرةُ التي تدينُ بأنَّ الرُّوحَ أسيرةُ الجسدِ وأنَّ خلاصَها في فكاكِها منه. ولم يكن همّ الطُّقوسِ الدينيَّة غيرَ أن تمهِّد لهذا الخلاص. وشاركَ الإنسانُ في ذلك باعتناقه العقيدةَ الديونيسيةَ التي توحي بأنَّ ثمةَ مولدًا ثانيًا، وأن هذا المَولِدَ لن يكونَ إلا عن طريق مشاركته في أداء طقوسها، وأولها تقديم قرابين من البَشَرِ ثم تحوّلتْ هذه القرابين إلى المعز أو الثّيران تُشْحَن بالطّعان ثم تُذبحُ كما ذُبِحَ ديونيسوس ويُؤكلُ لحمُها كما أكل التّيتان لحمَه ليتمَّ بهذا الاتحادُ بين المادَّةِ والرُّوح. ثمَّ كان أن استُعيضَ عن دماءِ الحيوانِ بعصيرِ الكروم، وأصبحت الخمرُ وما تُثيرهُ من نشوةٍ كفيلةً بتحقيقِ هذا الانفصالِ الرُّوحيّ. لهذا كانت الطُّقوسُ مشحونةً بالخمرِ والرَّقصِ والموسيقى، تلك الأسباب التي تبعثُ النشوة في النفوسِ كي تغيبَ وتنسى.

وفي مرحلةٍ ما عقد ديونيسوس العزم على الفِرار من «هيلاس» حينَ أحسَّ أنه لم يعدْ له شأنٌ في وطنِه كي يستطيعَ أن يتجلّى على صورتِه الحقّةِ بعد أن لقَّنَ الناس من حولِه رقصاتِه وفرائضَهُ الخفيَّةَ. وإذا پنثيوس حفيدُ كادموس وابنُ أغافيه Agave أختِ سيميليه قد هبَّ ليخلِّصَ العباد من شرِّ ما ورّثهم إيّاهُ ديونيسوس من عقائد هدّامةٍ مخرّبةٍ — على نحو ما كانَ يرى — مستخدِمًا في ذلك العقلَ سلاحًا، فإذا هُوَ يعمِدُ إلى الحَطِّ من مولد ديونيسوس، وأنه لم يكن على تلك الصورةِ المقدّسةِ، وأنَّ تلك الصُّورةَ المُقدَّسةَ اصْطُنِعت لكي تستر بها سيميليه عشقًا غيرَ بريءٍ، وأن عشيقَها لم يكن إلهًا من الآلهةِ، كما تقولُ الأسطورةُ، بل كانَ إلى البشرِ أقربَ منه إلى الآلهةِ. ولا شكَّ أن هذا التّأويلَ العقلانيَّ كان من شأنِه أن يُثيرَ غضبَ الإله. ويمضي الصراعُ بين البشريّةِ والألوهيَّةِ، وبين العاطفةِ والعقل، وقد انحصرَ بينَ إرادتين: إرادةِ الملكِ پنثيوس وإرادة الإله ديونيسوس،

قطعة قماشٍ كبيرة مستطيلة تُثبَّت عند الكتفين بمشبكَيْن fibula* ونكون مشقوقة من أحدِ جانبيها ، وفوق الجذع ثنيَّات ومكاسر . (انظر (chiton



الكـوري ذات البيبلـوس peplos kore وسميت بذلك الاسم نظراً لارتدائها البيبلوس الصوفي فوق الخيتون الأيوني (شكل ٨٦)

Per'a (pharaoh) **پِرْعا**

Pir-ô (cul.)

أي « البيت الكبير » ، وهو الاسمُ الذي كان يُطْلَقُ منذ البدايةِ في منف على الملوكِ المصريين ، وقد حُوِّرت الكلمةُ في العربيةِ إلى « فرعون » .

perception **الإدْراكُ الحِسِّيّ**

perception f. (aesth.)

إلمامُ الإنسانِ بكلِّ ما حولَه عن طريقِ الحواسِّ ممزوجًا بنبضةٍ وجدانيةٍ ، ويكونُ معه الرضا أو عدمُه وكونُه سارًّا أو غيرَ سارٍّ . وينبني إلى حدٍّ ما على حصيلةٍ من الخِبْراتِ السابقةِ وتأمُّلاتٍ في المستقبل .

percussion **آلاتُ الطَّرْقِ [الإيقاع]**

percussion f. (mus.)

مجموعةُ آلاتٍ يصدُرُ صوتُها عن غشاءٍ جلديٍّ مشدودٍ أو طَرْقِ قطعةٍ من خشبٍ أو

عابداتِ باكخوس [ديونيسوس] المَنزوِيات على سَفْحِ جبلِ كيثايرون اللاتي يُؤدِّينَ شعائرَ عبادتِهن عارياتٍ . ومع أنَّ پنثيوس كان يعلمُ أنَّ هؤلاءِ النِّسوةَ شديداتُ البأس يستحيلُ على أحدٍ الاقترابُ منهنَّ أو التغلبُ عليهنَّ ، إلا أن شغفَهُ بهنَّ أخذَ يتزايدُ ويُغريه بالذَّهابِ إليهنَّ متخفِّيًا في زيِّ امرأةٍ ومراقبتِهنَّ سرًّا دونَ أنْ يَلفِتَ نظرَهنَّ إليه . وكبرت في خيالِهِ مشاهدُ الصَّبايا العارياتِ يفترشنَ الأرضَ مسترخياتٍ أو يُصفِّفنَ شعورَهنَّ المتدلِّيةَ على أكتافِهنَّ . وكانتْ نَظرةُ ديونيسوس في عيني پنثيوس هيَ لَحظةَ اكتشافِ الشهوةِ الجنسيَّةِ المكبوتةِ التي تفضحها العيونُ ، فهو لم يُغوِ پنثيوس أو يُلقِ الشهوةَ في أعماقِه ، بل إنَّ اكتشافَ الشهوةِ المكبوتةِ هو الذي ألهَمَ فكرةَ إغرائِه بمراقبةِ عابداتِ باكخوس العارياتِ ، فأوحى بها إليه انتقامًا منه وتحطيمًا لهُ .

pentimento **پِنْتِيمِنْتُو**

(pl.: **pentimenti**) (It.) (arts)

هو الطَّيفُ الباهتُ لرسْمٍ قديمٍ مُسْتَبْعَدٍ .

Pepi *Pépi* (cul.) **پِيوِپي**

تولى پيوپي الأوَّلُ عرشَ مصرَ بعد الملك وسركارع من الأسرةِ السادسة . وكان ملكًا قويًّا مرهوبَ الجانبِ نَعِمَت البلادُ في ظلِّ حكمِه الذي دام ما يربو على نصفِ قرنٍ بشيءٍ من الاستقرار . وتشهدُ آثارُه في صا الحجر وبوبسطه وأبيدوس وقفط ودندره بنزعتِه القويةِ إلى البناءِ والتشييد . وقد وَلِيَ الحكمَ من بعدِه ابنُه « مرنرع » ثم پيوپي الثاني ، وطال عهدُ أولهما أعوامًا ستةً أما ثانيهما فقد حكم أربعةً وتسعين عامًا ، وكانت أطولَ مدةٍ عرَفها التاريخُ لحاكمٍ . غير أنه ما كاد يشيخُ حتى كانت الدولةُ قد شاخت بشيخوختِه ، واجتاحت البلادَ من بعدِه ثورةٌ عمَّ فيها النهبُ والسلبُ وانتشر الذعرُ وغِيضَ ماءُ الفيضان وإذا المجاعةُ تلفُّ الناسَ بشدَّتِها .

peplos **پِپْلُوسْ**

pêplos m.; péplum m.; pèplon m. (arts)

ثوبٌ نسائيٌّ من الصوف ، يُطلَقُ عليه أيضًا اسمُ الخيتون الدُّوري Doric *chiton كانت ترتديه النساءُ اليونانياتُ ، عبارة عن

حتى لَيبرُزَ پنثيوس بطلًا من أبطالِ التراجيديا الإغريقيَّةِ — على نحوِ ما جاءَ في مأساةِ الباكخاي لأوريپيدس — وذلك بما نالَهُ من وَيْلاتٍ من جَرَّاءِ استبدادِهِ برأيِهِ وعزوفِهِ عن الاستماعِ إلى نداءِ العاطفةِ فإذا هو يتخاذلُ أمامَ جبروتِ الإلٰه لا يُغْني عنه عقلُهُ شيئًا ، وإذا هو آخرَ الأمرِ يُقذَفُ بهِ إلى منْطقةٍ وَعْرةٍ ليشهدَ خُلسةً طُقوسًا سِرِّيَّةً لا يشاركُ فيها إلا النساءُ ؛ حيثُ عذارى المايناديس Maenades* من كاهناتِ ديونيسوس عارفاتٌ في شعائرهنَّ مبتهجات ، وقد أخذت بعضُهنَّ تنتزعُ لفائفَ اللَّبلابِ من حولِ العصيِّ السحريَّةِ ، بعد أن كُنَّ قد جلّلنها به ، وانساقَ بعضُهنَّ انسياقَ الجيادِ الشاردةِ في مرحٍ لا يحدُّه مدًى تحدوه أغانٍ تحملُ دَلالاتٍ خفيَّةً . غيرَ أن پنثيوس وقعَ بينَ أيدي النِّساءِ وهنَّ في غمرةِ تلك النشوةِ الهائجةِ فحملنهُ ليكونَ قُربانًا يُقدَّمُ ضحيَّةً وهجمن عليه فمزَّقْنَهُ إرْبًا إرْبًا ، ثم ما لبثَتْ أمُّهُ أغاڤيه أن تضرَّعت إلى صويحباتِها بأن يعطينَها رأسَهُ جائزةً للحفل . وإذا هي تُنشِبُ أظفارَها الجارحةَ في جسدِ ابنِها پنثيوس تنتزعُ لحمَهُ وتتقاذفُهُ بينها وبَيْنَ صُوَيْحباتِها وكأنها في وليمةِ عُرس ، ثم تحمِلُ رأسَه فوقَ سنِّ « الثيرسوس » thyrsus* ، وهي تخالُ من هولِ الموقف أنها تحمِلُ رأسَ أسدٍ ؛ فيردُّها أبوها كادموس إلى رُشدِها شيئًا فشيئًا ، وإذا هي قد عرفت الحقيقةَ وأنها فقدت ابنها ، وأنَّ إرادةَ الإلٰهِ قد تحقَّقَتْ فَنَشْدَهُ وتحارُ .

ولقد قدَّمَ أوريپيدس هذه الأسطورةَ في مسرحيَّتِه « الباكخاي » Bacchae في صورةٍ واقعيَّةٍ لنقائصِ البشرِ متمثِّلةً في تهوُّرِ شابٍّ هو پنثيوس ، وإيمانٍ ساذجٍ للملكِ شيخٍ طاعنٍ في السِّنِّ هو كادموس ، ونسوةٍ متعصِّباتٍ هن أغاڤيه وشقيقتاها إينو Ino وأوتونوي Autonoe وصُوَيحباتها ، وفي مقابلِ هؤلاءِ [illegible] صوَّرَ إلٰهًا غيورًا يتَّسمُ بالَّلا خلقية هو ديونيسوس . فلقد دفعت العقلانيَّةُ پنثيوس إلى معارضةِ ديونيسوس معارضةً ذهبت به إلى حدِّ التضحيةِ بحياتِه حتى وصفَهُ البعضُ بأنه « شهيدُ التنوير » . وحينَ استشفَّ الإلٰهُ منه ضعفًا يكمُن في غريزتِه الجنسيَّةِ المكبوتةِ استغلَّها استغلالًا ذكيًّا لتدميرِه ، وأنزلَ به أقصى العقاب ، فأوفدَ إليهِ رسولًا يُنبئُهُ بأمرِ

الرُّوحيّ المتخلِّف عن هزيمتهم ، فجاءت تماثيلُهم مثالًا صادقًا للواقعيَّة المتأغرقة وما تزخرُ به من شحنةٍ عاطفيَّة . وحرصًا من الفنّانين على أن تستأثر أعمالُهم باهتمام المشاهدين قدّموا لهم المتعةَ من خلالها حتى غدت الكوارثُ أمامَ سمعهم وبصرهم سلوى يتلهَّوْن بها وكأنهم مرضى عاشقون للمناظر الآسية ، فرأينا الفنانين الذين أسهموا في إعداد إفريز المذبح الكبير بأكروبول برْغامون قد استنفدوا كافةَ الابتكارات التي لا تقعُ عند حصرٍ للتَّعبير عن وسائل الآلهة في صبّ الألم والهلاك ، فغدا هذا التكوينُ الفنّي موسوعةً شاملةً لسائر طُرُقِ التَّنكيل التي تستخدمُها الآلهةُ ولكافة أنواع العذاب التي تستهدفُ لها المردة والعمالقة (انظر Hellenistic art) .

على أن الموضوعات الدمويَّة لم تكن على الدوام هي الموضوعات الأثيرة عند مثّالي ذلك العهد ، فما أكثر ما انعطفوا نحو موضوعاتٍ تُشيعُ المرحَ وتخفِّف من قتامة الحياة .

وعلى امتداد سفح تلِّ برغامون ثمّة أحدورةٌ تهبطُ إلى السوق العامة للمدينة Agora * حيث الميدانُ الرَّحْبُ المفتوحُ الذي تحيطُ به الأروقةُ المستخدمةُ لعقد الاجتماعات وسوق لتجارة بعض السلع مثل الأواني الفخَّاريَّة والمنسوجات .

وتتجمعُ الهضابُ الثلاثُ الأخرى حول قمة الربوة مكوِّنةً شبه نصف دائرةٍ تبدأ من الجنوب حيث ينتصبُ معبدُ زيوس Altar of Zeus شامخًا ، وتنتهي بالهضْبة الشمالية فوق القمة حيث القصرُ الملكيُّ مارةً بمعبد أثينا المقدَّس وبمكتبة برغامون العظيمة . وشُيِّد مسرحُ برغامون في التجويف الهلالي الشديد الانحدار غربي الجبل مطلًّا على النهر . ومن خلال البوابة propylaion* كان المواطنون يدلفُون إلى اليسار صوب الساحة الفسيحة المستوية المرصوفة بالرخام والمؤدية إلى المذبح العظيم للإله زيوس ، وهو درَّةُ الإنجازات الفنية لمملكة برغامون المتأغرقة .

وإذا كانت أعمالُ النحتِ قد ظفرت بعنايةٍ جدِّ فائقة ، فإن المبنى قد استقطب كذلك اهتمامًا كبيرًا لتكوينه المعماري . والحديثُ عن المبنى كلّه على أنه المَذْبحُ أو المحرابُ ليس من الدِّقَّة بمكان ، فليس للمَذْبح من المبنى نصيبٌ

وهكذا اجتمع في موقعٍ واحدٍ كلُّ ما يحتاجه سكانُ برغامون لممارسة أعمالهم والترفيه عن أنفسهم وتوفير ملبكهم وعبادة آلهتهم .

وقد أُقيمت فوق الهضاب الثلاث السُّفلى المسطَّحة التي سوَّتها يدُ الإنسان فوق أكروبول برغامون عدّةُ ساحاتٍ مكشوفة تُحيطُ بها البوائكُ والمباني ، شُيِّدت فيها الملاعبُ التي خُصِّص كلٌّ واحدٍ منها لمجموعة من اللاعبين من أعمار متقاربة ، وزُوِّد كلٌّ منها بالحمّامات .

وإذ كان الجمنيزيوم مركزًا ثقافيًّا للمدينة فقد ضم فصولًا للدراسة والاطِّلاع وقاعاتٍ للمحاضرات . وفي أنحاء شتى من الجمنيزيوم عُثِر على تماثيل لِفتيةٍ في وضعاتٍ رياضية ، وعلى ركائز رخاميةٍ انتصبت عليها تماثيلُ الأبطال الأسطوريين ، وعلى مقربةٍ منه معبدٌ مكرَّسٌ لأحدِ أرباب الرياضة لعلَّه كان لهيرمس . وتُعدّ هذه الساحاتُ الرياضيةُ المتأغرقة النماذجَ الأصليةَ للحمامات الرومانية الشهيرة التي ظهرت فيما بعدُ .

وثمّةَ فروقٌ بين الأسلوب الإغريقيّ والأسلوب المتأغرق ، فأحدُهما إغريقيٌّ خالص والآخرُ من العناصر الإغريقيَّة والمؤثِّرات الإقليميَّة ، فالمذهبُ الإنسانيّ الذي شاع في أثينا خلال القرن ٥ ق.م قد تحوَّل بعد قرونٍ ثلاثة إلى المذهب الفرديّ individualism المنسوب إلى برغامون ، والمثاليَّةُ الإغريقيَّةُ اختفت وراء موجةٍ من الواقعيَّة حاولت صياغة الوجود بأسلوبٍ أقرب إلى التَّعبير عن التجربة المباشرة . ومن هنا اتجهت الفنونُ نحو الإفصاح عن المشاعر المتأججة في منجزاتها ، فحلَّت المغالاةُ في التَّعبير عن الوجدان محلَّ التَّوازن بين العقل والجسد وانسجام الأضداد وتطبيق قاعدة الاعتدال الذَّهبيَّة [قاعدة الحلّ الوسط لأرسْطو] ، وكان هذا الحرصُ على ما يثير العواطف وخاصَّةً مشاعرَ العذاب النفسيّ والألم الجسمانيّ مظهرًا آخر من مظاهر الفرديَّة ، فاتجهَ الفنُّ المتأغرقُ إلى الجدّة والعنف ليجلو العواطف الجيّاشة . ومن هنا كان هُيامُ فنّاني برغامون بالموضوعات الفاجعة كهزيمتهم لشعب الغال [غالاطيا] ، فانطوتْ منحوتاتُهم على تصوير للألم المبرِّح على وجوه الضَّحايا التُّعساء من الأعداء الغاليِّين وللعذاب

معدنٍ أو نحوهما ، وتشملُ مجموعة الطبول على اختلافها ، ولا يصدرُ عنها نغمٌ باستثناء آلة التِّمْباني timpani التي تُضبطُ على نغمٍ محدَّدٍ يختلفُ باختلاف السلالم الموسيقية المستخدمة . والشائعُ أن هذه الآلات آلاتُ إيقاع ، غير أنَّ بعضها يُغنّي كالإكسيلوفون xylophone والتوبوفون tubophone والفِبرافون vibraphone وتسمى آلات الطَّرق المنغَّمة . وتضمُّ فصيلةُ الطرق [الإيقاع] الآلات التالية : التمپاني timpani or kettledrum والطبلُ العسكريُّ الصغير side drums والطبلُ التينور tenor drum والطبل الباص bass drum والطبل tabor والدُّفُّ أو الرِّقُّ tambourine والبونغو bongo والكاسات cymbals والتوم توم tom tom والمثلَّث triangle والغونغ gong والصاجات الخشبيَّة castanets والسَّوْط whip والشخشيخة rattle والسَّندان anvil والأجراس المعدنية tubular bells والهارب harp والتشلستا celesta والفبرافون vibraphone والتُّوبُوفون tubophone والإكسيلوفون xylophone والماريمبا marimba . (شكل ٢٦) .

أكْرُوبُول بِرْغامُون Pergamene Acropolis

Acropole de Pergame (arch. & arts)

يرتفعُ أكروبول برغامون إلى ما يربو على ٣٠٠ متر ، قلعةً شاهقةً تشرفُ على الموقع من حولها . وعلى سفح التلّ كانت ثمّة هضابٌ مسطحةٌ متعاقبة تدعمُها جدرانٌ ساندة شُيِّدت فوقها مبانٍ خلعتْ على برغامون شهرتَها بأنها أثينا الثانية .

وباستخدام حاذقٍ لتضاريس الأرض الطبيعية توصَّل سكانُ برغامون إلى اختيار مواقع ممتازةٍ لمبانٍ بلغت شأْوًا عاليًا لا كوَحْداتٍ منفردةٍ منفصلة بل ككلٍّ متناسقٍ مرتبطٍ بالطرق والمنحدرات والساحات . وقد شُيِّدت فوقها مبانٍ عدةٌ على مناسيب مختلفة مثل الجمنيزيوم gymnasium وملاعب الرياضة والمعابد وساحات الاجتماعات والميادين العامَّة إلى جانب الغابات والخمائل . ويُشرفُ على هذا الحشد كلِّه القصرُ الملكيُّ تكتنفه أبراجُ المراقبة والثكناتُ ودُورُ الصناعة ومخازنُ السلع والحدائقُ الغنّاءُ الفسيحةُ .

فرنسا حتى نشِبَ الصِّراع بين مؤيِّدي الأوبرا الفرنسية ومؤيِّدي الأوبرا الإيطاليَّة المعروف باسم « حرب المهرجين » * war of buffoons . وقد مات بيرغوليزي في سنٍّ مُبكِّرة بداء السُّلّ . ومن بين أعماله العظيمةِ الأخرى أنشودةٌ تعبُّديَّةٌ هي « الأم الثَّكلى قائمة » Stabat mater للأصواتِ النسائيَّة .

البالية المُميِّز لعصرِه **period ballet**

ballet m. d'époque (blt.)

هو أحدُ أنواعِ الباليه النوعيّ ، ومثالُ ذلك باليه حياة الماجن The rake's progress من موسيقى غافان غوردون Gavin Gordon (Muspratt) وتصميم نينيتُ ده فالوا Ninette de Valois ، والمقتبسُ عن تصاوير الفنانِ الإنجليزي وليام هوغارث Hogarth *

رواقٌ ، بَهْوٌ مُعَمَّد **peristyle**

péristyle m. (arch. & arts)

رُواقُ أعمدةٍ مسقوفٌ يُحيطُ بمَعْبَدٍ أو فِناءِ دَيرٍ . (شكل ٣٠)

permanent set (or setting) *décor m. unique*

المَشهَدُ المسرحيُّ الأوْحَد (drama)

الديكور الوحيدُ المستخدمُ في المسرحيةِ ، وهو المفهومُ الذي يستجيبُ لمبدإ وَحَداتِ العصرِ الكلاسيكي الثلاث : وَحْدةُ الزمان والمكان والحدث .

بِرْسيبُوليس **Persepolis**

Persépolis (arts)

عاصمةُ الإمبراطورية الأخمينية شيَّدَها داريوسُ Darius * حوالى عام ٥٢ ق.م بإقليم فارس Fars غيرَ بعيدٍ من پاسارغاديه Pasargadae * وعلى بعد خمسين كيلومترًا شمالي شرق مدينة شيراز الحالية ، غير أنه قضى نحبَه قبل أن يكتملَ بناؤها الذي اتصل ستين عامًا فتابع عملَه ابنُه ثم حفيدُه . وقد حافظ المعماريون كالعادةِ على التقاليدِ الأخمينية المتوارَثة بتشييد هضبةٍ مستندةٍ إلى جبل الرَّحمة بعد تسويةِ الجزءِ البارز من سفحه مقيمين عليها أعظمَ مباني آسيا حتى ذلك العصر . واتخذت هذه العاصمةُ طابعًا خاصًّا فكانت تمثّل قطيعةً تامةً مع تقاليدِ الدولِ الآسيوية الكبرى مثل بابل وآشور وعيلام التي سَبَقتْ

بِرْغامُون **Pergamon**

Pergame (cul.,arch. & arts)

نمت برغامون على غِرارِ رائدتِها أثينا حول رَبْوةٍ رئيسيةٍ كانت في بادئِ الأمرِ معقلًا حربيًّا ثم صارت مقرًّا لحكّامها ومعبدها . وقد بزغت شهرةُ المدينة مع بدايةِ حكمِ ليزماكوس أحد قادةِ جيشِ الإسكندر الأكبر ، إلى أن ثار القائدُ فيليتاريوس قائدُ قلعةِ برغامون على حكّامِه في عام ٢٨٣ ق.م ، وأسس مملكةَ برغامون المستقلة التي ما لبثت أن توسّعت وازدهرت ازدهارًا عظيمًا حتى عام ١٣٣ ق.م حينَ وَهَبَ أتالوس الثالث Attalos آخرُ ملوكِ برغامون مدينته لحلفائه الرومان فغدت عاصمةً للمقاطعاتِ الشرقيةِ الرومانية على مدى مِئَتي عام .

وبلغ تعدادُ سكان هذه المملكة حوالى مِئةٍ وستين ألف نَسَمةٍ ، وقد أصبحت فيما بعدُ هي وإفسوس وإزمير أهمَّ مدنٍ في الإمبراطورية الرومانية بآسيا الصغرى . وكان الأكروپول البرغاميُّ Pergamene Acropolis * يتمتعُ بموقعٍ جغرافيٍّ ممتاز يتفوقُ على موقعِ مدينة أثينا ، ولذلك لعبَ دورًا له شأنُه في نموّ الدولةِ التي أخذت تتألّقُ حول ذلك المكانِ بعيدًا عن بحرِ إيجه بعدًا كافيًا يضمنُ أمنها من أيِّ اعتداءٍ بحريٍّ مباغت . وفي الوقتِ نفسِه كانت قريبةً من مينائها البحري مما أتاح لها الإثراء عن طريقِ التجارة . وكان منَ اليسيرِ الدفاعُ من الجبلِ المرتفعِ عنِ الوادي الخصيب الذي يكوّن من ملتقى أنهارٍ ثلاثةٍ ، فضلًا عن حصانةِ المدينة نفسها التي يكتنفُها البحرُ الممتدُّ من إحدى جهاتِها والجبالِ العالية والوديان الضيقة الشديدة الانحدار من نواحيها الأخرى باستثناء الجَنوبيّة منها . وفي هذا الموقعِ الباهرِ الجمالِ انبثقت المدينةُ التي أدت دورًا حضاريًّا هامًّا خلالَ العصرِ المتأغرِق .

بِيرغوليزي ، جُوفاني باتيستا **Pergolesi, Giovanni Battista** (١٧١٠-١٧٣٦)

(mus.)

مؤلّفٌ موسيقيٌّ إيطاليٌّ وعازفُ فيولينه وأرغن ، قدَّم نماذجَ من الأوبرات الجادّةِ والفكِهةِ ، ويأتي على رأس الأخيرةِ أوبراه الذائعةُ الصِّيت « السيدة ـــ الخادمة » The Maid as mistress التي ما كادت تصِلُ إلى

سوى المائدة التي يصطلي فوقها حيوان الأضحية . ويكشفُ البناءُ الإنشائيُّ البرغامي عن اختلافٍ جوهريٍّ عن مفهومِ القرن ٥ ق.م فيما يتصلُ بتمثّلِ الفراغِ وحركةِ الخطوط فيه إزاءَ المسطَّحِ خلفها . فعلى حين كان المذبحُ في العصرِ الكلاسيكي ينتصبُ خارجَ المعبدِ حيث تقامُ الطقوسُ أمامَ خلفيةٍ من الأعمدةِ الخارجية ، إذا المفهومُ المتأغرِقُ للفراغِ على العكس يكشفُ عن اهتمامٍ بالعمقِ . فالناظرُ إلى مَذْبَحِ زيوس لا يقعُ بصرُه على خلفيّةٍ مسطحةٍ وإنما يتجهُ صوبَ صحنِ المعبدِ المطوّق للمذبح ، فضلًا عن أن المسافاتِ الفسيحةَ بين الأعمدةِ تجتذبُ العينَ نحوَ الداخلِ ، على حين كان ضيقُ المسافةِ بين الأعمدةِ في طرازِ القرنِ الخامس يهوِّنُ الإحساسَ بعمقِ المكان . على أن التصميمَ المتأغرِقَ لجأ إلى نفسِ العناصرِ المعمارية التي كان يستخدمُها الطرازُ الإغريقيُّ ، ومن ثمَّ عُدَّ تطويرًا لفنِّ القرن ٥ لا خروجًا عليه . فالأعمدةُ والنُّضُدُ والجدرانُ الداخليةُ المتجاوبةُ مع التقاليدِ الإغريقية تشكّلُ حدودًا جليّةً للفراغِ دون أن تنبئ إيحاءً بمفهومِ اللانهائية والمطلقِ غير المحدود .

والأثرُ العامُّ الذي نُحسُّه حينَ نَلِجُ معبد زيوس هو أنه معبدٌ إغريقيٌّ تقليديٌّ قد انقلب رأسًا على عقب . فعلى حينٍ تنبعُ بساطةُ الجلالِ الذي يُشيعُه المعبدُ الدُّوريُّ من الوَحْدةِ التي تنتظمُ عناصرَه ومن استقرارِ العتب architrave * والإفريز frieze * فوقَ الأعمدةِ كدعاماتٍ حاملةٍ لسائرِ العناصرِ المعمارية التي تعلوها ، وعلى حينٍ ينبثقُ قدرٌ من الاتساقِ الطاغي على المبنى من أن كافةَ عناصرِه الإنشائية واضحةٌ مرتبة ، يتبدّى معبدُ زيوس في برغامون على النقيضِ من هذا النَّسَقِ التقليدي فتُعقَدُ للإفريزِ أهميةٌ تفوقُ غيرَه من العناصر ، ومن ثَمَّ يُهبطُ بموقعِه من المبنى حتى تتسنّى رؤيتُه بسهولةٍ على مستوى النظرِ ، ويُشيَّدُ رُواقُ الأعمدةِ فوقَ الإفريز لا لكي يؤديَ أيَّ وظيفةٍ معمارية بل حرصًا على تقاليدِ الأسلاف . وهكذا تخلّى الجانبُ الإنشائيُّ عن مكانِ الصدارةِ لفنِّ الزخرفةِ ، كما أسلم فنُّ العمارةِ الزمامَ لفنِّ النحت .

(الصور ٦٢ ، ٣٠٣ ، ٥٩٣ ، ٦٠٠)

الإمبراطورية الفارسية في هذه الرقعةِ من العالم . وتعد برسيبوليس النموذجَ الأمثلَ للمدينةِ الملكية الأخمينية التي تطالعُ فيها فنًّا ابتُدِع خصيصًا للبلاطِ الملكي ، فقد شُيِّد المهندسون أمامَ سفحِ الجبلِ غابةً كثيفةً من الأعمدةِ التي تعلوها التيجان الضخمةُ . وليس ثمةَ صلةٌ بين هذه الأعمدةِ وبين النِّسَبِ الإنسانيةِ المألوفة إذ ترتفعُ إلى مدى ٢١ مترًا حتى ليبدو البشرُ إلى جوارها كالأقزام . وأسرف الأخمينيون في استخدامِ الأعمدةِ فزحموا بها القاعات والأبهاءَ والغرفَ في برسيبوليس حتى بلغ عددُها ٥٥٠ عمودًا مشيَّدًا في تلك المساحةِ المحدودة ، ولاشكَّ أنَّ هؤلاء الفنانين كانوا يتطلعون إلى الإيحاء بعظمة ملكِهم عن طريق تكرارِ صيغةٍ واحدةٍ بعينها ، وهي الظاهرةُ التي نشهدُها كذلك في النقوشِ الأخمينيةِ الزخرفية . ويكشفُ تخطيطُ برسيبوليس عن أنَّ داريوش لم يَدُرْ بخَلَدِه أن تكونَ حصنًا بل ملتقًى لتجمُّع الشعوب التابعةِ للإمبراطورية . ويؤكد دَرَجُ القصرِ الكبيرِ المتفتِّح على الخارجِ الطابَعَ السلميَّ له ، كأنه يُرحِّبُ بالوافدين الذين لا تقعُ أبصارُهم على أسوارٍ أو أبراجٍ توحي بالبطشِ والطغيان ، بل على منظرٍ فريدٍ هو منظرُ القصرِ المُنيف الذي لا يزال حتى الآن وكأنَّه يدعو الزائرين إليه وهم ما زالوا على مَبْعَده .

فكان كبارُ رجالِ الدولة يرتقون في عيد النوروز Nauruz* دَرَجًا عريضًا مُنطلِقين إلى ساحةِ القصر ، ثم يَدلِفون من بوابةِ خشايارشا Artaxerxes بعد مرورِهم بتماثيلِ الحيواناتِ الحارسة ليعبروا قاعةَ الاجتماعاتِ التي أودع داريوشُ في أساسها صندوقين قُدًّا من الحجر يحتوي كلٌّ منهما على لوحين تذكاريتين إحداهما فضيةٌ والأخرى ذهبيةٌ نُقِشَ عليهما نصٌّ باللغاتِ الثلاثِ الفارسيةِ القديمةِ والعيلامية والبابلية ، وأُقيم دَرَجان ضخمان في الجانبين الشماليِّ والشرقيِّ يقودان إلى داخل القصرِ ، يتوسطُ كلًّا منهما حراسٌ ثمانية حولَ نقشٍ ملكيٍّ من لوحين تمثلان انتصارَ قوى الخير على قوى الشر في صورةِ أسدٍ يفتكُ بثورٍ وحيدِ القرن . ونُقِشَ على السطحِ الخارجي من سورِ الدَّرَجِ صفَّان متقابلان من الحُرّاسِ الفُرسِ والميديين يمرُّ بينهم الملكُ وكبارُ معاونيه . والراجحُ أنَّ الملكَ وحاشيته كانوا يشاهدون موكبَ الشعوبِ الحاملةِ للجزية من المقصورةِ الملكية . ويعلو جدارَ سورِ القصر النقشُ الشهيرُ الذي يصوِّرُ موكبَ الشعوبِ الثمانيةِ والعشرين التابعةِ للإمبراطورية (وإن لم يظهرْ في النقشِ غيرُ ثلاثةٍ وعشرين) . وتجمَعُ هذه النقوشُ إلى جانبِ قيمتِها الزخرفية قيمةً إخبارية ، إذ تروي الوقائعَ والأحداثَ التي يشهدُها ضيوفُ الملك والعامة من الناس العابرين بالمبنى .

واعتاد علماءُ الآثار إطلاقَ اسمِ أبادانا apadana* على القاعةِ ذاتِ المداخلِ الثلاثةِ التي كان داريوش يطلُّ من شُرفتِها رافعًا يده تحيةً لرماةِ السهام الذين كانوا يضمُّون أبدانهم إلى أفواهِهم علامةَ التقديس والولاء ، كما أطلقوا اسمَ قاعةِ العرشِ على بهوِ الأعمدة الكبير ذي الأعمدةِ المئة المشيدة إلى الشرقِ من فناء القصر .

على هذا النحو انبرى الفنانُ الفارسيُّ يقدِّمُ للعالمِ صورةً لعظمةِ الإمبراطوريةِ الفارسية برعاياها الخاضعين لسيطرتِها ، فلجأ إلى النقشِ الخفيفِ البروز الذي زخرف به القصور وعكَس من خلالِه روعةَ البلاطِ الفارسي وجلالَه ، والبذخَ الذي كان يعيشُ فيه ملوكُهم . وإذا كان الملوكُ الأشوريون قد أحاطوا أنفسَهم بمشاهدِ الهمجيةِ والوحشيةِ مثل مشهدِ أشوربانيبعل Assurbanipal وزوجته حيث تدلّى أمامَهما رأسُ ملكِ عيلام المهزوم ومشاهدُ الأكوامِ الهائلة من رؤوس الأعداءِ المفصولةِ عن رقابِها ، ومشاهدُ المعاركِ الحربيةِ التي تتركُ الأجسادَ ملطَّخةً بالدماء ، ومشاهدُ الصيدِ الناطقةِ بشجاعةِ الملك ، فإنَّ الفرسَ لم يلجأوا إلى هذه الوحشيةِ وإنما زيَّنوا حاجزَ الدَّرَجِ وجدرانَ القصورِ بأفاريز زخرفيةٍ ضخمةٍ كان موضوعُها المختارُ هو الوليمةَ التي يحتشدُ فيها رجالُ البلاطِ حولَ الملكِ بينما يتقدمُ نحوهُ صفٌّ طويلٌ من حاملي الجزية . وقد وُفِّقَ الفنانُ الفارسيُّ في بثِّ الحياةِ في هذه اللَّوحاتِ الخلّابة من خلالِ تنوُّعِ الشعوب والجزيةِ المقدَّمة ، إذ نرى الشخوص متشابكةَ الأيدي يلتفت أحدُهم إلى من خلفه يحدِّثُه ، ويضع آخرُ يدَه على كتِفِ من يتقدَّمُه ، وإنْ أحسَّ المُشاهِدُ في النهايةِ بشيءٍ من الإرهاقِ والملل في تتبع هذه المشاهدِ التي لا تفتأُ تتكرَّرُ في كلِّ القصور ، بل هي تتكررُ أحيانًا عدة مراتٍ فوقَ جدرانِ القصرِ نفسه ، (وهو النّهجُ ذاته الذي اتُّبِعَ خلالَ العصورِ الوسطى في مشهدِ ميلادِ المسيح وصلبِه فوق واجهاتِ الكاتدرائيات الأوربية) . فلقد كان الهدفُ الأكبرُ للفنان الأخميني هو تقديم إفريزٍ ضخمٍ متماثل يضُمُّ موكبًا من تماثيل حجريةٍ مجانبةٍ ومتبثقةٍ من الجدران .

وقد اتخذت قواعدُ الأعمدةِ الأخمينية شكلًا مربعًا أو شكل ناقوسٍ مقلوب أو باقةٍ من سَعَف النخيل . وتحملُ الأعمدةُ تيجانًا على هيئةِ تويجِ الزهرة ، تعلوه كتلةٌ مربَّعةٌ يُزيِّنُ كلَّ سطحٍ من أسطحها أربَعُ لفائفَ حلزونية على غِرارِ التاجِ الأيونيّ يعلوها صدرا حيوانين يولّي أحدُهما ظهرَه للآخر من ثيرانٍ وعقبانٍ أو ثيران ذاتِ وجوهٍ بشرية . وعلى حين استُخدِمت الأعمدةُ الكاملةُ في الداخل استُخدِمت الأعمدة التي ترتكزُ الحيواناتُ المتدابرةُ فوقَ أبدانِها مباشرةً دونَ التاجِ في أروقةِ المدخلِ حيث ارتكزت أطرافُ كَمراتِ السقف بين الفجّواتِ التي تفصلُ بين ظهري الحيوانين المتدابرين . (صورة ٥١١)

بيرْسيُوس Perseus

Persée (myth.)

حين عَلِمَ زيوس Zeus* كبير آلهة الأوليمب أنَّ أكريسيوس Acrisius حبَس ابنته الجميلةَ داناي Danae* في حجرةٍ من البرونز تحت الأرضِ حتى لا تلدَ ابنًا يقتُلُه ، كما تنبأ له أحدُ الكهنةِ ، تشكَّلَ في صورةِ شؤبوبٍ من القَطراتِ الذهبيةِ وتسلَّلَ إليها فأخصبَها بيرسيوس الذي ما كاد جدُّه يعلَمُ بمولِدِه حتى وضعه مع أمِّه في صندوقٍ خشبيٍّ وألقى به في البحرِ ، غير أنَّ الصندوقَ طفا على وجه الماء حتى بلغ شاطئَ جزيرةِ سيريفوس Seriphos حيث عثر عليهما أحدُ الصيّادين ، فاصطحبَهما إلى بيته وظل يرعاهما . وما كاد ملكُ الجزيرة يرى داناي حتى هامَ بها واعتزم التخلُّصَ من ابنِها ، فطلب إليه أن يأتيَه برأس الغورغونة وهدّده بالبطشِ بأمِّه إن عاد بدون هذا الرأس ، وذهب الصبيُّ كارهًا لولا مساعدةُ هرميس Hermes* وأثينا له ، وقابلَ « الغراياي » Graiae النسوةَ الثلاث العجائزَ اللاتي يملِكن معا عينًا واحدةً وسنًّا واحدةً . فاختطفَ العينَ وهنَّ يتبادلنها من يد إلى

لونين أو ثلاثة تُقَدِّمُ في النهاية عناقيدَ لونيةً يتنقلُ فيها البصرُ من وَحدةٍ لونيةٍ إلى أخرى ، وقد تصلُ أطيافُ اللَّوْنِ الواحدِ في الوَحْدةِ اللونية إلى اثنتي عشرةَ درجةً لونيةً مما يحرِّكُ الإعجابَ بها منفردةً ثم متعانقةً مع الوَحَداتِ الأخرى مسهمةً كلُّها في التكوينِ العامِّ للَّوحةِ . ولم يقتصر الفنانُ الفارسيُّ في اختيارِه للألوانِ وتوزيعها على الهدفِ الزخرفي وحدَه ، بل تعدَّاه إلى أهدافٍ أخرى مثلِ التعبيرِ عن المزاجِ النفسي ، إذ كان يوحي بتوتُّرِ المعاركِ بالتوزيعِ المتقطِّعِ للألوان ، كما كان يوحي باحتدامِ عواطفِ العشاقِ وحُلْكةِ الليلِ باللونين الأحمرِ والأزرقِ العميقين ، على حين كان يُحرِّكُ الإحساسَ بالرعبِ في عالمٍ غيرِ واقعيٍّ بضمِّ اللونين الأحمرِ والبرتقالي إلى اللونين الأصفرِ والبنفسجي .

وكانَ الفنانُ إذا ما فرغ من رسمِ المنمنمةِ وتلوينِها وتذهيبها أو تفضيضها ألقى عليها نظرةً نافذةً تستهدفُ الإجادةَ سواءً بالإضافةِ أو التصحيح . ولا يقفُ من المنمنمةِ عند هذا الحدِّ ، بل لا يلبثُ أن يشرعَ في تخطيطِ هوامشِها وتجميلِها برسمِ إطارٍ من الزخارفِ التوريقية أو الحيوانية ، ثم يعقبُ ذلك بصقلها بمِصْقَلةٍ من العقيقِ أو ببيضةِ البلّورِ أو بأداةٍ شبيهةٍ ذاتِ سطحٍ أملسَ ، حتى إذا أخذت المنمنمةُ تتوهَّجُ بالبريقِ نُقلت إلى مكانِها الخاصِّ في إحدى المخطوطاتِ أو الألبومات [مضمّ الصور] album .

وقد مرَّ التصويرُ الفارسيُّ بصفةٍ عامة بمراحلَ ثلاثٍ : أولاها التصويرُ في عصرِ الإيلخانات المغول Mongol *Il-Khans (١٢٩٠-١٣٩٢)، وثانيتُها التصويرُ في عصرِ التيموريين Timurids بعهديْـه الأوَّلِ (١٤٠٠-١٤٥٠) والثاني (١٤٥٧-١٥٠٧)، ولا يقتصرُ التصويرُ في هذا العصرِ على هراة فحسبُ بل يشملُ أيضًا مدارسَ شيراز وتبريز ، وبخارى وقزوين وغيرها من عواصمِ الأقاليم . وثالثةُ هذه المراحلِ هي التصويرُ في العصرِ الصفويِّ Safavid مع مطلعِ القرنِ السادسَ عشرَ .

ومع أنَّ نماذجَ التصويرِ الساسانيةَ نادرةٌ ، ولم يبقَ منها شيءٌ سوى بعضِ الرسومِ الجداريةِ في كوهِ خواجه [جبلِ السيِّد] بإيرانَ وفي باميان بأفغانستان إلا أنها تتميزُ بخصائصَ الشخوص أو الجماعات متراكبةً بعضها فوق بعضٍ ، لذا نجدُ الفنانَ يرسمُ المبنى وكأنه يراه من علٍ ، في حين تظهرُ بقيةُ الصورة للعين في مستوى النظرِ أو من زاويتين مختلفتين في آنٍ . ولا يبدو أنَّ هذا التجانفَ بين الأسلوبين كان يؤرِّقُ الفنانَ أو المُشاهدَ ، فكلاهما لم يبالِ بأن تكون الصورةُ مطابقةً كلَّ المُطابقةِ للأشياء كما تُرى . على أنَّ المصوِّرَ الفارسيَّ رغمَ ضيقِ مجالِ « الإيهام » أمامه لاقتصاره على استخدام البُعدَيْنِ الرأسيِّ والأفقيِّ فحسبُ ، ولافتقارِه إلى إمكانياتِ التأثيرِ بواسطةِ الظلالِ والمنظورِ والتجسيمِ قد وُفِّقَ إلى التعبيرِ عما يريدُه بواسطةِ وسائلَ بديلةٍ ، فقد كان يوحي بالتراجعِ في الفراغِ عن طريقِ وضعِ الأشياءِ البعيدةِ أعلى الصورةِ ، والقريبةِ أدناها ، مع رسمِ الأشياءِ البعيدةِ أحيانًا أشدَّ ضآلةً في حجمِها من الأشياءِ القريبة . ووراءَ هذا النَّوعِ من الفن يكمُنُ الخيالُ الشرقيُّ العريق الذي يضعُ في اعتباره دائمًا ما يستهوي المشاهدَ فيحاول المصوِّرُ إرضاءَه محقِّقًا العجائبَ والمعجزاتِ الخارقةَ في نظرِ العقليةِ المدقِّقة في احترامِها لقوانين الطبيعة ، فيُظْهِرُ المصوِّرُ الفارسيُّ مشاهدَ الليلِ في حين لا يسودُ الصورةَ ظلامٌ دامسٌ ، ويدفعُ النجومَ إلى التألقِ في مشهدٍ حافلٍ بضوءِ النهار ، مانحًا نفسَه حرياتٍ واسعةً دون اكتراثٍ .

وإذ كانت المدرسةُ الإسلاميةُ التقليديةُ تنأى عن الإيهامِ وتولعُ باللَّونِ الصافي المتألِّق لجأ الفنانون الفرسُ عند تصويرِ الليلِ والنهار إلى إشراقةِ الشمسِ الذهبية أو السماءِ الزرقاء التي تحتضنُ قرصَ الشمسِ المشعَّ للتعبير عن النهارِ ، وإلى ضوءِ المصابيحِ والشموعِ الموقدةِ وقُرصِ القمرِ للإيحاءِ بالليل . وأكثرُ منجزاتِ التصويرِ الفارسي مصوراتٌ زخرفيةٌ إيضاحية illustrative (انظر illustration) ، فقد وُفِّقَ الفنانُ الفارسيُّ إلى خلقِ هذا المزيجِ التكويني البديعِ لأنَّ الفرسَ مفطورون على حبِّ الزخرفةِ ، ومثلُ هذا التكوين الذي يعتمد على اتساقِ أجزائه وعلى التحكُّمِ فيها بحيثُ تبلغُ الانسجامَ التامَّ هو أحدُ الغاياتِ الفطريةِ لدى المصوِّرِ الفارسي . وانطوت المُنَمْنَماتُ الفارسيةُ على نظمٍ لونيٍّ فريدٍ بضمِّ تكويناتٍ لونيةً يؤلِّفُ منها المصورون مجموعاتٍ مذهلةً من أطيافِ الألوانِ البسيطةِ التي لا تتعدى

أخرى ، وطلب منهُنَّ أن تخبرنَه عن مقرِّ الحورياتِ اللاتي يحتفظن بخوذةِ هاديس وصندلِه المجنَّحِ ومزوَدِه ، ثم ارتدى الدِّرْعَ المصقولَ الذي أهدته له أثينا ، وامتشق السيفَ المعقوفَ الذي أهداه له هرميس ، وطار إلى حيثُ كانت الغورغونات Gorgones* مستغرقاتٍ في سُباتٍ ، واستخدَمَ دِرْعَه مرآةً حتى لا تقعَ عينُه على وجوههنَّ فيتحوَّلَ إلى حجرٍ ، وهوى على عُنُقِ الغورغونة ميدوسا Medusa* فقطعَهُ وحمل رأسَها في المِزْوَدِ وأسرع هاربًا دون أن تدركَهُ الغورغونتان الأخريان بفضل خوذةِ هاديس التي أخفته عنهما . وأثناء هروبه التقى پرسيوس بالعملاق أطلس Atlas* وطلب منه استضافته ، فخشي أطلس أن يكونَ هذا الغريبُ ابنَ زيوس الذي تنبأ له العرَّافُ بأنه سيسلُبُه تفاحاتِ الهسپريديس Hesperides الذهبية ورفض أن يستضيفَهُ وحاولَ التخلصَ منه فأظهر له پرسيوس رأسَ ميدوسا فتحوّل من يومها إلى جبلٍ صخريٍّ يحملُ السماءَ .

(صورة ٥١٧)

المُنَمْنَمات الفارسية Persian miniatures

miniatures f. pl. persanes (arts)

نشأت في فارس مدرسةٌ من أعظم مدارس الفنِّ الأسيوي تقفو أثرَ مدارسِ التصوير الأخرى في آسيا من حيثُ إهمالها للظلالِ ، وتتجاهلُ أسلوبَ المدارسِ الأوربيةِ القائمة على الاعتمادِ على تجسيمِ الأشْكالِ وتكثيفها . وعلى حين كان الإنسانُ يشمَخُ ندًّا للآلهَة في التصويرِ الأوربي حاجبًا كلَّ ما عداه ، وعلى حين احتفى التصويرُ الصينيُّ بالطبيعة أيَّ احتفاءٍ مُهْمِلًا شأنَ الإنسان ، جاء المفهومُ الفارسيُّ بين هذا وذاك ، فالإنسانُ وما يأتيه من أفعالٍ يشخصان معًا على الدوام إلى صدرِ الصورة . والفنانُ الفارسيُّ وإن ولع بالقَصصِ البطوليِّ إلا أنَّ رؤيتَهُ للعالم تختلفُ عن زميله الأوربي ، ولا يُظهِرُ الجسدَ البشريَّ عاريًا قطُّ في تصاويره ، وإن لم يتجلَّ هذا المفهومُ في كافةِ أنماطِ التصويرِ الفارسي . وثمةَ تقليدٌ شاعَ في جميع الفنون الأسيوية احتذاه التصويرُ الفارسيُّ ، وهو افتراضُ أن يتخيَّلَ المتفرجُ نفسَه وكأنه يتطلَّعُ إلى المشهد المتعدِّد الزوايا والأبعادِ والأحجامِ والمستويات من موقعٍ مرتفعٍ حتى لا يُضطرَّ الفنانُ إلى رسمِ

سابقة وهي proposi وكانت تعني معنيين إما الوجه أو القناع .

ثم أخذت دلالة القناع تأخذ معنى آخر ، فأصبح « القناع » يميز بين شخصيات المسرحية إلى أن أصبح يدل على « الشخص » ذاته في التمثيلية أو في الواقع . وفي عُرف العالِم النفسي كارل يونغ Jung يُعَدُّ « القناعُ » persona هو الشخصية التي يطالع بها الفردُ غيره ، والتي هي على اختلاف كبير مع النفس الحقيقية . ونستخدم اليوم لفظة « القناع » لنبيِّن ذاتية المتكلِّم أو الرَّاوي لعملٍ أدبيّ ، وقد يكون هو صاحبه ؛ إذ قد يلجأ إلى هذا لإخفاء ذاتيته والتَّكنية عنها مستخدمًا ذاتًا أخرى من أشخاص القصة .

المَنظور **perspective**

perspective f. (arts)

هو تَمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثَّلاثة على سطحٍ ذي بُعدَين فتبدو وكأنَّها نافذة إلى العُمق .

بيروجينُو **Perugino, Il (Pietro Vannucci)**

(١٤٤٦-١٥٢٣) (arts)

أحدُ أساتذة مصوِّري مدرسة أومبريا الإيطالية . اعتاد النَّقلَ عن رسوم النماذج الكلاسيكية ، فلمس في رسومه للجسد العاري جهده في بثّ الحسِّ الرَّهيف بالتناغم المأثور عن مصوِّري وسَط إيطاليا في تمثيله نماذج العصر المتأغرق . وبالرغم من نحولة أجساد شخوصه وهُزال سيقانها القوطية الطَّابع فثمة حركة انتقال سَلِسة بين كلّ مُسطَّح وآخر حتى غدت لوحته « أبوللو ومارسياس » (اللوفر) ذروة الكلاسيكيَّة في القرن ١٥ . وأشهر أعماله اللوحة الجدارية « تسليمُ المسيح مفاتيح الجنَّة إلى القديس بُطرس » بمُصلَّى سيستينا بالفاتيكان التي يتجلَّى فيها حِسُّه الرَّهيف بالفراغ الذي أورثه لتلميذه رافائيل Raphael* .

(الصورتان ١٦٨ ، ٥٠٧)

بيتيبا ، ماريوس **Petipa, Marius**

(١٨٢٢-١٩١٠) (blt.)

راقصٌ ومصمِّمُ رقصاتٍ فرنسي من مواليد مرسيليا قصَدَ سان بُطرسبرغ في عام ١٨٤٧ ليصبح مُديرًا لمدرسة الباليه وأغزرَ

تبدَّى وَلَعُ الإيرانيين بالزخرفة في التِّقنية الدقيقة الحاذقة وفي خصوبة خيالهم حين يُبدعون التصميمات والأشكال ، فأوانيهم الخزفية القديمة التي زيَّنوها بالرسوم لا تضارعُها في مهارة الصَّنعة أيةُ آنيةٍ في عصورٍ لاحقةٍ رغم ما جادت به الأزمانُ التالية من نفيساتٍ متقدِّمة . فالآنيةُ الفارسيةُ شديدةُ الرهافة ملساءُ رقيقةٌ خاماتُها ، ومزيَّنةٌ بنماذج طريفة قويةِ التعبير تستغرق الزخارفُ سطحَها في تصميمٍ ملائمٍ متوافقٍ حتى ليقال إن أقدمَ المنتجاتِ الخزفية الفارسية تعد أحسنها من نواحٍ عدَّة حتى عصرنا الحالي . وإذا كان فنُّ الخزف قد اندثر منذ أواخر عهد الأخمينيين وطَوال عهد الساسانيين إلا أنه عاد فازدهر من جديدٍ خلال العصور الوسطى ولم تقتصر هذه الصفاتُ الجميلةُ لزخارف الخزف على منتجاته ، وإنما تجلَّت في الفنون الفارسية الأخرى كصناعات السجاجيد والنسيج ، بل وتعدَّت ذلك إلى كلِّ ما تناوله يدُ الإنسان كالأسلحة والأثاث والثياب والكتابة وتنسيق الحدائق ، كلُّها يوشّيها التجمُّلُ بالعناية نفسها التي تُوشَّى بها منجزاتُ الفنون الجميلة .

(انظر Ray pottery)

(الصور ٤٥٧ ، ٥٤٣ ، ٥٦٢)

القِناعُ **persona**

(Lat.) (mask) (drama)

تُرَدُّ الكلمةُ أصلًا إلى ذلك « القناع » الذي كان يلبَسُه الممثِّل في المسرحيات اليونانية فيهدِفُ بذلك إلى هدفَين : الأوَّل هو أن يرمُزَ بوضعية شَفَتي القناع إلى نوع المسرحية ، فإذا كان شِدْقاهما إلى أعلى دلَّ ذلك على أنَّ المسرحية ملهاة ، وإذا كان الشِّدقان إلى أسفلَ دلَّ هذا على أنَّ المسرحية مأساة . وثاني الهدفَين إخفاءُ سِماتِ الوجه ، فلقد كان الشِّعرُ عمادَ المسرحية اليونانية ، ولما كانت خلجاتُ الوجه مع إلقاء الشعر قد تؤثِّر على المشاهد في بيانِ مرتبة الشعر بلاغةً وسُموًّا وقد لايجيء الحكمُ على هذا الشعر سليمًا ، لذا كانَ لا بُدَّ من إخفاء سِماتِ الوجه مع الإلقاء حتى يكونَ الحكمُ على مرتبة الشِّعر مجرَّدًا خالصًا للشعر نفسه . ومما تجدُرُ ملاحظتُه أنه ثمَّة اتفاقٌ بين كلمة persona اللاتينية التي تعني القناعَ المسرحيّ وبين الكلمة اليونانية التي جاءت

ذاتِ طابعٍ فريد . وتدُلُّ بعضُ قصائدِ البحتري المتوفى سنة ٨٩٧ على أن بعضَ اللَّوحاتِ المصورةِ الأصليةِ كانت لا تزال موجودةً خلال حياته في القصرِ الملكي الساساني بمدينة طيسفون « المدائن » ، فيصفُ لوحةً تمثِّل الحربَ بين الفرس والرومان في إيوان كسرى أنوشروان (٥٣٨م) وتصلُ به الدقةُ في الوصفِ إلى حدّ ذكرِ الألوان . وظلَّ تراثُ الفنونِ التصويريةِ السَّاسانية بعيه أهلُ فارسِ الأوفياءُ لتراثِهم ويلقى التَّشجيعَ حتى مِنْ أولئك الَّذين دانوا بعقيدةِ الغزاةِ العرب ، وقد بقيَت لنا منه بعضُ النُّقوشِ الصخرية . ولعلَّ التحف الساسانية الفضية المحفورةَ التي أفلتت من عوادي الزمن تفسِّرُ تلك الموضوعات التي بُعثت من جديدٍ في المنجزاتِ المصوَّرة بسامراء خلالَ القرن ٩ ، وهي لا تظهرُ على ترتيب زخارف الشخوص على نحو ما كانَ في الفنِّ الساسانيّ فحسبُ بل تظهر فيها أيضًا نفسُ أنماط وجوه الرجالِ والنساء ، كما تظهر الثيابُ نفسُها بأسلوبهم في تصوير الأطواء والمكاسر ، ومناظرِ الراقصاتِ والقيان والمغنيات والعازفات من النساء ومثيلاتهن في التماثيل الساسانية القديمة . وفي الحّق أن المصورين المسلمين من الفرس قد استقْوا موضوعَ قصصهم من التاريخ الأسطوريّ للملوك القدامى قبلَ الفتح العربي ، كما فعل الشاعرُ الفردوسي Firdawsi في الشاهنامة Shahnameh * مما يدلُّ على أنه كان لهم تراثٌ قوميٌّ حيّ . وعلى هذا النمط خضع مصورو المُنمْنماتِ الفارسيةِ الإسلامية في مخطوطاتهم لتأثير أسلافهم ، فعادت مشاهدُ الصيد إلى الظهورِ بعد سبعةِ قرونٍ أو ثمانيةٍ ، كما تابع هؤلاء المصورون الأسلوبَ التقليديَّ للفنانين القدامى في العهود الساسانية في تمثيلِ موضوعاتٍ بذاتها .

(الصور ٥٣٤ ، ٥٤٦ ، ٥٤٨ ، ٥٥٠ ، ٥٥٢)

الخزَفُ الفارِسيّ **Persian pottery**

céramique f. persane (arts)

على مَرِّ التاريخ الفارسي الحضاري الطويل تعكسُ الفنونُ الزخرفيةُ العبقريةَ الفارسيةَ الفريدةَ وتعبِّر عنها ؛ فتنبضُ كافةُ المنجزاتِ الفنية الفارسية بهذا الحِسِّ الزخرفيّ . ولقد

وَدَنس العبارات .

على أن أسلوبه الأدبيّ الذي صاغ به هذا القدر الهائل من الوَقاحة والبذاءة يتميّز بأناقة وسلاسة جعلته كاتبًا يتعلّق به الكثيرون من عشّاق الأدب حتى لقد سماه البعضُ « كاتب الدَّنس الطاهر » . وليس من المعروف على وجه اليقين سرُّ غضبِ نيرون عليه بعد أن كان صديقه حتى يأمُر بإعدامه ، إلا أن بترونيوس آثر أن يموت منتحرًا فاستدعى طبيبًا فقطع شريانَ رُسْغه وجلس إلى جانبه ودمُه ينزِف من جسده المتهاوي . وفي الوقت نَفْسِه أخذ يُملي على كاتبه رسالةً ساخرةً إلى الإمبراطور ، والتي ما إن وصلت إليه حتى كانت صفعةً هوى بها على وجهه قبل أن يفارق الأديبُ الحياة .

Phaedra *Phèdre* (myth.) **فيدرا**

see: **Hippolytus** (صورة ٥٥٦)

Phaethon (myth.) **فايتون ، فايثون**

وضعت إيو ابنًا هو إيپافوس يُقال إنه كان ثمرة اجتماع الإله زيوس بها . وكان فايتون ابنُ إله الشمس أشبهَ بإيپافوس طَبْعًا وأقربَ إليه سِنًّا غير أنه كان شديدَ الاعتزاز بأبيه أپوللو إله الشَّمس فجرّه ذلك يومًا إلى الزَّهو على إيپافوس الّذي لم يحتمل هٰذه الخُيَلاء فقال له « أيُّها المخدوعُ يا من يثِقُ بكلِّ كلمةٍ تقولُها له أمُّه ، ويا من أوهموكَ فاصطنعوا لكَ أبًا عزوكَ إليه » ، فاحمرَّ وجهُ فايتون خجلًا وسارع إلى أمّه كليمينه ، وأخبرها بما قال له إيپافوس طالبًا منها أن تُعطيه الحُجَّة على أنَّ أباه هو إله الشمس . فاتّجهت إلى قُرص الشَّمس الوضّاء رافعةً ذراعيها في الفضاء ، وأقسمت له بحقّ هذا الكوكب الذي يَبْهرُ الدُّنيا بضيائه أنه ابنُ إله الشَّمسِ ، وما عليه إلا أن يمضي غيرَ بعيد حيثُ موطنُ هذا الإله ليسأله كلَّ ما يريد . فملأ الاطمئنانُ قلب فايتون وقصد ذلك المكانَ الذي يطلعُ منه أبوه ، مجتازًا إثيوبيا موطنَ شعبه وبلادَ الهنودِ القريبة من قُرص الشمس الملتهب فأُصْعِد إلى قصر ذلك الإله الذي سأله « فيم جئت وما قصدُكَ من زيارة هذه القلعة يا فايتون ، يا من لا يملك أبوك أن ينكر بنوّتك ، ولسوف أستجيبُ إلى أيّ طلب لك كي أُبدِّد شكوككَ » . وأسرع فايتون وطلب من أبيه أن يتخلّى له يومًا عن مركبته

المقابر الملكية عن حياة الثراء والرفاهية التي كان كبارُ الموظفين ينعمون بها في تلك الفترة .

(صورة ٥١٤)

Petronius **بِترونيوس**

Pétrone (cul.) (-٦٦م)

كان أهمُّ تطورٍ لحِق المجالَ الأدبيَّ في القرنِ الأوّل الميلادي هو ظهورَ الروايةِ النثريةِ الخيالية على يد الأديب الفذ بترونيوس صاحب الدُّرّة التي لا تزالُ حتى يومنا هذا تجتذبُ الكثيرَ من القراء وهي « ساتيريكون » Satiricon* . وكان بترونيوس أديبًا مرهف الحِسّ يحتكم إليه الجميعُ في كلِّ ما هو جميلٌ أنيقٌ حتى كنّاه نيرون « بقاضي الذَّوقِ » elegantae arbiter ، وسمّاه المؤرّخون « بترونيوس الحَكَم » .

وكان صاحبَ فلسفةٍ ماديّةٍ ذهب فيها إلى أن الخوف هو الذي خلق الآلهةَ في هذا العالم ، ومع ذلك كان يرى أن الموتَ هو الطريقُ الذي يلتقي فيه الفردُ بالكثرة . وكان محايدًا في نظرته لما يجري في مجتمعه من أحداثٍ ، فهو يسجّلُها تسجيلَ الأديبِ الواعي دونَ أن يُصْدِر عليها حكمًا أخلاقيًّا أو يتفيْهَق في عباراته بالأعراف والتقاليد . وكان أبيقوريًّا مُفرِطَ الإيمان بمبدإ اللّذة فهي وسيلةُ إرضاء الذات وسلواها ، وهو ما جعله ينساقُ على سجيّته في أدبه لا يعبأُ بتسلُّل البذاءة إلى ألفاظه أو بتجنُّبُ ذكرَ سَوْءاتِ المجتمعِ ، فهي أمورٌ طبيعيةٌ في حياةِ البشر . وليس كتابُه « ساتيريكون » ، الذي أخرجه فلليني Fellini منذ أعوامٍ تحفةً سينمائيةً فريدةً في تاريخ السينما العالميةِ ، إلا عملًا روائيًّا رائعًا أدار ظهره لأوّل مرةٍ للقصَصِ الأسطوريّ والتفت إلى وقائع الحياةِ يستلهمُها مادةَ عمله ، بل لقد غاص إلى الدَّرْكِ الأسفل الذي يعيشُ فيه الصعاليكُ والمشرَّدون والعبيدُ ، رغم أنه كان واحدًا من الطَّبَقة الأرستقراطية . ويستطيعُ القارئ النابهُ حين يَذْكُرُ أن بترونيوس قد عاش في عهد نيرون أن يُعِدَّ كتابه هذا سِبابًا قارصًا للأغنياء المحدثين من الأرقّاءِ المحرَّرين ، كتبه رجلٌ من الأشراف في قلبه قسوةٌ فلم تتحرّك في أعماقه نبضةُ شفقةٍ أو رثاء ، ودون أن يحفزه لكتابة هذا الهجاء مثلٌ أعلى ، بل لعلَّه كان يجدُ في تعرضه لحياةِ السُّوقةِ متعةً تتضاعفُ كلّما أطلق للسانه العنانَ يلوكُ ما شاء من هابطِ الألفاظ.

مصمّمي الباليه إنتاجًا في روسيا بعد أن حمَل إليها تأثيراتِ المدرستين الفرنسيّة والإيطاليّة معًا ، ومهّد لنهضة فنّ الباليه في روسيا لتحلّ محلَّ إيطاليا في زعامةِ فنّ الباليه ، وتغدو أهمَّ مركزِ إشعاعٍ أوربيٍّ لهذا الفنّ تجتذبه الدُّولُ الأخرى بعد أن كانت مركزًا متواضعًا يعتمدُ على استقدام الأساتذةِ الفرنسيّين . وقد نجح پيتيپا في خَلْق نَمَطٍ جديدٍ جمع فيه بين تهادي الرَّقْص الفرنسيّ ومرح الرَّقص الإيطاليّ وسخَّر فيه جميعَ إمكاناتِ الحرفيّة الكلاسيكيّة ، وبذلك يكون الخالق الحقيقيّ للرّاقص الروسيّ ، ويعود الفضلُ في شهرة فرقة دياغيليف Diaghilev* العالمية إلى پيتيپا ، فقد تخرّج راقصوها من المدرسة الإمبراطوريّة التي ظلّ يُديرُها نصف قرنٍ من الزمان . وكانت أغلبُ باليهات پيتيپا رومانسيَّة الموضوع ، عديدة الفصولِ على النَّهج السائد وقتذاك لإحياء سهرةٍ كاملة ، وكان يشكّلُ باليهاته في العادة من رَقَصاتٍ تمثيليةٍ ونوعيةٍ ، ورقصةٍ جماعيةٍ ، ورقصةٍ ثنائيةٍ ، ثم رقصةٍ فرديةٍ للراقصة الأولى « الباليرينا » ballerina* ، ورقصةٍ مفردة للراقص الأول ، مع أداءٍ جماعيٍّ في خلفيّة الرَّقصاتِ المنفردة .

Pet-Osiris **بِتوزيريس**

Pétosiris (cul.)

كبيرُ الكهنة في هرموپوليس [الأشمونين] في القرن ٤ ق.م اشتهرت تعاليمُه المنقوشةُ بمقبرته بسموّ التفكير والأصالة المتميزة والتشابه مع الكثير من فقرات « الأمثال » و « المزامير » و « سفرالجامعة » التي جاءت كلُّها بعد تعاليم بتوزيريس وَفْق ما أثبته وحققه عالم المصريات غوستاف لوفيڤر . ومن أقواله : « أيها الأحياءُ سأُعَرِّفُكُمْ إرادةَ الرَّبِّ . سأَرشدُكم إلى طريق الحياة . الحياةُ الطيبة لمن يطيعُ الربَّ . طوبى لمن يُرشدُه قلبُه إليها . من كان في قلبه خشيةُ الرَّبِّ كبيرةً ستكونُ سعادتُه على الأرض » .

وتُعَدُّ مقبرةُ أسرةِ بتوزيريس التي اكتُشِفت في تونا الجبل بمصر الوسطى أهمَّ مقابر العصور اللاحقة ، حيث تتألّق الأناقة وحسنُ اختيار النسب في واجهتها وفي القاعة الأمامية التي تتصدرُ عادةُ أبهاء الأعمدة في المعابد الإلهية . وتكشفُ روعةُ هذه المقبرة التي تضارعُ روعةَ

وحين نفذت مياه البحار والمحيطات المطوّقة « للأرض » إلى أحشائها وملأت جوفَها المُعتِمَ أخرجت « الأرض » رأسَها من بين الرّماد وأحاطتهُ بيديها اتقاءَ للفحات الحرارة ، وتضرّعت إلى كبير الآلهة أن يُنقذ ما يسعُهُ إنقاذُه من الدّمار . فدعا ربُّ الأرباب الآلهة إليه ومن بينهم إله الشمس ، وأشهدهُم جميعًا أنّ نجاة الكون من الفجيعة رهنٌ بمعونة فويبوس ، وصعد عاليًا في السماء إلى ذلك المكان الذي اعتاد أن يُطلقَ منه الغُيوم والرُّعود والصّواعقَ الخاطفة ، غير أنه لم يرسلْ سُحبًا ولا أمطارًا وإنما أطلق رعدًا مدوّيًا ورفع بيده الصاعقةَ ثم صوّبها إلى قائد مركبةِ الشمس فأفقده توازنَه وحياتَه معًا . وكان لهيبُ الصاعقة أعظمَ أثرًا من نيران مركبة الشمس فأحرقت المركبةَ وانطلقت خيولُها مولّيةً الأدبار على غير هدًى ، وتناثرت أجزاءُ المركبة ، وهوى فايتون في الفضاء والنارُ مُشتعِلةٌ في خُصُلات شعره تتلوّى خلفَهُ كأنها نجمٌ لامعٌ في السماء الصافية حتى هبطَ في بقعةٍ قصيّةٍ من الأرض بعيدةٍ عن مسقط رأسه ، وتلقّاه نهرُ إيريدانوس العظيم فبلّل وجهه المحترق بمياهه ، وقامت الحُوريات الإيطاليات بدفْنِ رُفاته ، ثم نَقشْنَ على شاهدِ قبرِه هذه الأبيات :

« هنا يثوي فايتون قائدُ مركبة أبيه
وهو وإن لم يُكتب له النجاحُ في قيادتها
إلا أنه قضى نحبَه شهيد شجاعته الخارقة » .

وأدّت الحوريّات هذا عن أبيه التّعس الذي أمضّهُ الأسى فغطّى وجهَهُ وأخفاهُ عن جميع الأنظار . وإذا كان حقًا ما يقولُ الرّواة ، فقد احتجبتِ الشّمسُ في ذلك اليوم فأضاءت النيرانُ المشتعلةُ العالمَ . وهكذا كانت لكارثة فايتون حَسَبَ هذا الرأي نفعٌ ما .

Pharaoh (cul.) see: **Per'a**

Pharaonic temple **المَعْبَد الفِرْعَوْنِيّ**

temple m. pharaonique (cul.)

نشأت التقاليدُ المعماريةُ في مصرَ مرتبطةً بالتقاليد الدينية حتى كانت لها هي الأخرى قداسةٌ دينيةٌ تفرضُ عدمَ المساس بها ، ومن هنا كانت الحريةُ المتروكةُ للفنان المعماري محدودةً ، فلم يستطع تطويرَ التصميمات المعمارية إلّا في نطاقِ التقاليد الصارمة وإن

أمام الجيادِ التي اندفعت صاعدةً إلى السماء وقد أحسّت بالمركبة أكثرَ خفّةً مما كانت عندما يعتليها فويبوس ، فبدتِ المركبة كالسّفينة التي يتلاعب بها الموجُ لخفّتها وأخذت تتأرجحُ وتعلو وكأنها فارغة ، فانحرفت الجيادُ عن طريقها وتخلّت عن اتجاهها المعهود ، واستولى الفلقُ على قائد المركبة الذي كانت تُعوزُه المهارةُ في القبض على أعنّةِ الخيل فانفلت زمامُها من يديه ولم يعُدْ يعرفُ طريقَه . ووقع بصرُ فايتون التّعس من السّماء الشاهقةِ على الأرض الواقعة على بعدٍ سحيقٍ ، فعلا الشُّحوبُ وجهَهُ وغشّى الوهجُ عينيه وتمنّى لحظتها لو لم يُمسك أبدًا بجيادِ أبيه وعراه النّدمُ على محاولته تعرُّف نسبه وعلى استجابة أبيه لرغبته . وزادته خوفًا تلك الوحوشُ الضخمةُ التي أبصرها متناثرةً على صفحة السّماء المرصّعة بالنجوم ، ورأى العقربَ يمدُّ إليه مخالبَه على شكل قوسين مُرْخيًا ذيلَه ، باسطًا أذرعَه المستديرةَ على جَنْبَيْه فوق نَجْمين . ولم يكد الفتى يراه في صُورته البَشعة ينفاطرُ منه السُّمُّ القاتلُ حتى جمَد الدَّمُ في عروقه وعراه فزعٌ أسقط من يدِهِ العِنانَ على ظهور الجياد ، فوجدت نفسها طليقةً ، فانحرفت عن طريقها المألوف وانطلقت على هواها خلال أجوازِ الفضاءِ تطرُقُ دروبًا مجهولةً ، واتجهت إلى النُّجومِ العالية تجُرُّ المركبةَ وراءها متنقّلةً من هوّة إلى أخرى . وأمسك العجبُ بلُونا « ربّة القمر » وهي ترى جياد أخيها إلهِ الشمس تهوي والدُّخانُ ينطلقُ من السُّحب المحترقة والنيرانُ تلتهم مرتفعاتِ الأرض ، وألسنة اللّهيب تأكُلُ الأشجارَ وأوراقها متخذة من حصاد الحقول وقودَها . ولم يكن هذا كلُّه غيرَ شيءٍ هيّن إلى جانب اندثار المُدن الكبرى واحتراق الأسوار وتهدُّمها وتحوّل شعوبٍ بأسرها إلى رماد واشتعال الغابات على سفوح الجبال .

رأى فايتون العالمَ كلَّه مشتعلًا بالنار وغشيَتْهُ حرارةٌ عجز عن احتمالها فأرسل زفراتٍ حارّةً كتلك التي تُطلقها الأفرانُ المشتعلة ، يحاصرُه وهجُ مركبته فيضيق بالشّرر المتطاير منها ، ويلفُّه الدُّخان الساخن وتعميه الظلمةُ الحالكة فلا يدري أين هُو ولا أين يسيرُ ، تجمح خيولُه العَجلى على هواها حيث تقودُها أقدامُها المجنّحة .

ليسوقها ويدفع خيولها المجنّحة الأقدام . عندها ندمَ إلهُ الشمس على وعده وودّ لو ينكُثُ بما وعد ، مبيّنًا لفايتون أنه مُقْدِم على عملٍ خطيرٍ تقصرُ عنهُ قُوّتُه ويعْجز عنه شبابُه ، فما هو غيرُ بشر ، وما في قدرة البشر الفاني فعْلُ ما يريد ، ثم إن جهلَه بالأمور هو الذي يجعلُه يطمعُ فيما لا ينالُه الآلهة أنفسُهُم ، فهم على ما بلغوا من قوّةٍ لا يشاركونه ارتقاءَ هذه المركبة الناريّة التي لا يقودُها كبيرُ آلهة الأوليمبوس نفسُه رغمَ بأسه وامتلاكه الصواعقَ يُطوّح بها بيده العاتية . وبعد أن أفاض في ذكر المخاطر المهلكة التي يمكنُ أن يتعرّضَ لها ابنُه قال له « ليس هناك دليلٌ على أبوّتي لك أكبرُ من لهفتي عليك . تلفّتْ إلى خيرات الكون حواليك واشْتَهِ ما شئتَ من طيبات الأرض أو البحار أو الأجواء فلن أضنَّ عليك بشيءٍ منها ، واعلم أني لن أرجعَ عما وعدتُ به ، غير أنه لن يكونَ تكريمًا لك بل عذابًا تشقى به » .

وضرب الابنُ بتحذيراتِ أبيه ونصائحه عُرضَ الحائط ، فقد كان شغوفًا بقيادةِ مركبة إله الشمس . وحين أحسّ الأبُ ذهابَ محاولاته عبثًا في أن يُثني ابنهُ عن عزمه أخذه إلى مركبته الهائلة التي صنعها لهُ هيفايستوس Hephaestus* وصاغ من الذّهب محاورَها وعريشَها وأُطُرَ عجلاتها ، كما جعل أقطار العجلات من الفضّة ، ووشّى نيرَها بالزّبرجد ، ورصّ بها صُفوفًا من الجواهر تُرسلُ بريقًا حين ينسكب عليها نُور فويبوس Phoebus* . وأمر الإله بشدِّ الجيادِ إلى النّير فخرجت الجيادُ من الحظائر السماويّة تنفثُ اللّهبَ مُتخمةً بما التهمت من طعامِ الآلهة « أمبروزيا » ambrosia* وربطت إلى المركبة . ودهن فويبوس وجهَ ابنه بدُهنٍ مقدّسٍ كي يُعينه على احتمال وهج النيران وتوّج رأسه بحُزمةٍ من أشعّة الشمس ، وأطلق زفرةً عميقةً كشفت عما يترقّبه من فجيعةٍ مُحزنة ثم ناشده بأن يُطيع نصائحه ما استطاع .

غير أنّ فايتون اندفع في حماسة الشباب واعتلى المركَبةَ وأخذ الأعنّةَ من يد أبيه فرِحًا . وأخذت خيولُ إله الشمس الأربعة تملأُ الأجواء بصهيلها وأنفاسها المشتعلة وتضربُ الحواجز بحوافرها . وتفتّحت أبوابُ السماء

فيدياس Phidias

Phidias (arts) **(٤٩٠–٤٣١ ق.م)**

ما كاد بريكليس Pericles (٤٤٩–٤٢٩ ق.م) يصدر قراره بتعيين المثّال الأثيني فيدياس مُشرفًا عامًّا على كافة أوجهِ النشاط الفنيّ في أثينا ، حتى سخّر هذا الفنان خيالَه التشكيليّ المذهلَ الخصوبةِ في بجذمةِ فكره ونجح في تطويع جيشٍ الفنانين العاملين تحت إمرته وفي صبغهم بطابعه حتى تماثلت قُدُراتُهم الإبداعيةُ ، فلم يعد المرءُ يلمح تفاوتًا بين عملِ الواحدِ منهم والآخر .

وقد أسبغ فيدياس الحيويةَ على تماثيلِ العُراةِ وعلى الثياب التي كانت تُصَوَّر من قبلُ خشنةً فجّة لا نكادُ تخرجُ عن خطوطٍ رمزيةٍ حتى أضفى عليها قوةً وروعةً جديدتين تتجليان في تكوين الطيّاتِ والمكاسرِ وتوازنِ الخطوط والوضْعاتِ .

وقد خلَقَ فيدياس فوق مبنى البارثينون عالمًا غريبًا نابضًا بالحياةِ نلمحهُ في الرؤوس المذهلةِ التي نحتها في بعضِ المنوبات ، وفي الوجوه البريئة لصبايا الإرغاستيناي Ergastinae* ، وفورةِ الخيل المكبوحةِ الجماح واسترخاءِ الآلهةِ الجالسين في الجبين المثلَّث للواجهةِ الشرقية .

وقد حقق فيدياس حُلْمَ بريكليس فصاغ أثرًا لا يزالُ يُحرِّكُ إعجابَ البشرِ كما لو كانت تنبضُ في داخله نفثةُ شبابٍ خالدٍ وروحٌ لا تعرفُ الشيخوخة .

وتتجلّى ذروةُ العظمةِ التي تبوّأها البارثينون في أعمالِ النقش البارزِ المتمثلةِ في حَشَواتِ المينوبات metope* المنحوتةِ المتعاقبةِ مع تريغليفات triglyph* الإفريز الدُوري Doric* frieze ، وفي التماثيلِ القائمةِ بذاتها فوق الواجهتين المثلثتين pediment* الشرقيةِ والغربية ، وفي الإفريزِ الممتدِّ على الجُدُرِ الخارجيةِ الأربعة من الخَلوة cella* ، ثم للتمثالِ العظيمِ للربّةِ أثينا Athena* Parthenos الذي كان ذاتَ يومٍ قابعًا داخلَ الخلوة ، وكلُّها منحوتاتٌ أسهمت في تخفيفِ صرامةِ التصميمِ المعماري ، إذ تُشكّلُ استداراتُها مع خطوط المبنى الرأسيةِ والأفقية إيقاعاتٍ حانيةً آسرة .

وكان فيدياس مدركًا الإدراكَ كلَّه للغرضِ الذي أقيم المبنى من أجله ، فلم يتخطَّ البساطةَ

جانب ذلك أحيانًا بحيرة مقدَّسةٌ بنمو على جانبها النباتُ كنباتِ البردي الذي يرمُزُ للأحراجِ التي أوَتْ إليها إيزيس لتكون آمنةً ساعةَ وضعَتِ ابنها حورس ، وكزهرةِ البشنين « اللوتس » التي انبثقت من العدم لتحملَ الإله رع بقُوَّته الخالقة . وكانت هناك أيضًا أشجارٌ باسقةٌ تُحيطُ بالبحيرةِ ، ونباتاتٌ أخرى كثيفةٌ تحتضنُ طريقَ الكِباش ، وأخرى تُحيطُ بساحاتِ بعضِ المعابد . ومنذ بداية عصرِ الدولة الحديثة كان الصّرحُ pylon* يتصَدَّرُ المعبدَ المصريَّ ، وكانت أعمدةُ المعبدِ تحملُ السقفَ الذي يُحلَّى أحيانًا برُسوم النجوم ، وصُوِّرت الأعمدةُ على هيئةِ النباتِ كالنخيل palmiform* والبردي papyriform* والبشنين lotiform* . كذلك نُحِتت رؤوسُ بعضِ الأعمدةِ على شكلِ آلهةٍ لترمُزَ إليها صراحةً ، كما أقيمت تماثيلُ كاملةٌ للآلهةِ تختفي وراءَها الأعمدةُ تمامًا كالأعمدةِ الأوزيرية Osiric* pillars .

واستخدم المصريون الضوءَ في المعبدِ لا لإنارته فقط بل لبعثِ الحياةِ في تمثالِ الإلهِ ، فيعمِدون إلى أن يصلَ ضوءُ الشمس إلى حَرَمِ المعبدِ و أن يمَسَّ تِمثالَ الإله وَحْدَه كي يبقى ما حوله في ظلامٍ دامسٍ يُحيطُ الإلهَ بالغموض ، كما كانوا يوجّهون أشعةَ الضوءِ بطريقةٍ شبهِ مسرحيةٍ بحيث تتركّزُ في التماثيلِ وحدَها دونَ الأعمدةِ والجُدرانِ المجاورةِ لها . وكان المعبدُ يُبنى بحيث يَضيقُ من الداخل تدريجيًا ، فكلما توغّلنا فيه وجدنا جدرانه تتقاربُ وأرضيته تعلو بينما يَقِلُّ ارتفاعُ سقفِه مما يَزيدُه غموضا وظلامًا .

المهرّج [الإتروسكي] phersu (drama)

(فيما بين القرنين ٦ و٤ ق.م)

لفظة إتروسكية حوّرها الرُّومان فصارت persona* بمعنى القناع .

فِيالي ، الدَّوْرق phial; vial

phiale f. (arts)

إناءٌ إغريقيٌّ سهلُ الحملِ تضيقُ رقبته ليسهُلَ حملُه بالإمساكِ بها إذا لم تكن له أُذُنٌ ، وتتفلطحُ شفتُه العليا ليسهُلَ الصبُّ منها ، وكان مخصَّصًا لحَفَلاتِ القرابين .

(شكل ٤)

تخلل ذلك بعضُ الاستثناءاتِ النادرة . بل إن دَوْرَه لم يكن يخرجُ عن الاستجابة لمتطلّباتِ الطقوس التي لا تختلفُ من حيثُ المبدإ من معبدٍ إلى آخرَ إلا قليلا .

ومع ذلك فقد كانت مكانتُه الاجتماعيةُ ملحوظةً ، كما كان دَوْرُه التنفيذيُّ هامًّا وخطيرًا ومتشعّبا ، إذ كان عملُه يشمل تصميمَ المعبدِ على ضوء الوظيفةِ التي يؤديها المعبدُ وَفْقَ النظامِ الكهنوتي والطقوسِ المتبعةِ ومساحاتِ الأراضي الزّراعيّةِ الموقوفةِ على المعبد ، وعددِ العمالِ والمواشي والأمتعةِ الثمينةِ المخصَّصةِ له . وكان ذلك يتمُّ كلُّه بعدَ اختيارِ الكهنةِ للإله الجديدِ بالمنطقة وكذا الأساطيرِ والطقوسِ والقربان التي تشكّلُ ملامحَ الحياةِ الدينيةِ داخلَ المعبد ، وهي الأمورُ التي تحدّدُ للمهندس المعانيَ التي يَطلُبُ إليه الكهنةُ أن يُشَيِّدَ المعبدَ لكي يوحي بها . ونستطيعُ أن نتبيّن مكانةَ المهندسين المعماريين المصريين الاجتماعيةَ حين نتعرفُ بعضَ الأسماءِ التي وصلت إلينا من أمثالِ إيمحوتب Imhotep* وَسِينْمُوت Senmout* .

ولم ينظر المصريون إلى المعابدِ على أنها قصورُ الآلهةِ التي تُنصَبُ فيها تماثيلُ لهم على صورهم حيث تُقدَّمُ إليهم القرابينُ ، كما لم ينظروا إليها على أنها قِلاعٌ لهذه الآلهةِ يجب أن تشيد من أحجارٍ جامدةٍ تقاومُ الزمنَ وتخلّدُ خُلودَ الآلهةِ وأن تنفسحَ لإقامةِ الشعائرِ الدينيةِ التي يؤدّيها المؤمنون لمعبودِهم ، لم ينظروا إليها لهذا أو ذاك وحدَه بل نظروا كذلك إليها نظرةً رمزيةً فجعلوا المعبدَ تجسيدًا للكونِ بأسرِه . جعلوا سقفَه تجسيدًا للأفقِ السماوي الذي بزغ منه إلهُ الشمس ليغمرَ العالمَ بضوئه ، وجعلوا أرضَه تجسيدًا للأرضِ التي برزت من محيطِ العدمِ اللانهائيِّ الذي ارتكز فوقَه الإلهُ الخالقُ لكي يتابعَ تشكيلَ هذا الكون . وهكذا كان المعبدُ في نظرِ المصريين القدماء بيتًا للإلهِ ومكانًا مقدَّسًا لأداءِ الطقوسِ الدينية ونموذجًا مصغّرًا للكونِ بسمائه وأرضِه ، ومسرحًا يلتقي على منصّتِه الإلهُ بالملك الذي يمثّل شعبَ مصر .

ويتكون المعبدُ المصريُّ من جزءٍ رئيسيٍّ ، ومقاصيرَ ثانويةٍ للآلهةِ والإلهات الأخرى ، ومن مَذبحٍ أو مذابحَ تُقامُ أحيانًا في طريقِ المواكبِ الدينية . وكانت المعابدُ تضمُّ إلى

dragon* ورأسُ ديكٍ ، وقد استلهمه الفُرسُ المسلمون في تصويرِ طائرِ السِّمُرغ الخرافي simurgh .

phylakes (drama) **المُمثّلونَ الثَّرثارُون**

هم الممثلون في أدوارِ الملهاةِ المأسويةِ hilaro-tragoedia* .

Physiologus (cul. & arts) **فِيزيُولُوغُوس ، « عالِمُ التَّاريخِ الطَّبيعيّ لِلحَيَوان »**

اسم أطلق على عالم يوناني مجهول الاسم من القرن الثاني الميلاديّ أو ربما الخامس ، كان إليه مبحث هام في التاريخ الطبيعي للحيوان اعتمد فيه على أرسطو وپلينيوس وغيرهما من القدامى . وقد شاع مؤلفه هذا في أوربا ودول البحر المتوسط ، كما سبق غيره من كتب الحيوان الأخلاقية bestiary * .

piano **البِيانُو**

piano m. (mus.)

أكمـــلُ الآلاتِ ذاتِ الملامس keyboard* ، والاسمُ اختصارٌ لكلمة pianoforte التي تعني قدرةَ هذه الآلةِ على إصدارِ أقوى الأصواتِ وأشدِّها forte وأخفتِها وألطفِها piano . وأوتارُ **البيانو** ثلاثية فيما عدا أحدِّها وأغلظها فتكونُ مزدوجةً ، ويصدرُ عنها النغمُ بمطرقةٍ تضربُها ، وتتصلُ كلُّ مِطرقةٍ بملمسٍ أي مِفتاحٍ . وملامسُ البيانو إما بيضاءُ أو سوداءُ ، ويحصُرُ كلُّ ملمسيْنِ متواليَيْنِ مسافةَ نصفِ درجةٍ نغميةٍ . ظهرت هذه الآلة بعد عام ١٧٠٠ وما إن حلَّ عامُ ١٨٠٠ حتى احتلت مكانة الهارپسيكورد harpsichord * .

Pícasso, Pablo (arts) **پيكاسُّو ، پابْلُو (١٨٨١-١٩٧٣)**

مصوِّرٌ إسپانيّ وابنُ مصوِّرٍ وأستاذ رسم ، بدأ يرسُمُ ويصوِّر في سنٍّ مبكِّرةٍ تحت رقابة أبيه ، وبدأ يختلطُ ويتآخى مع فناني وأدباء برْشِلونه ، ثم قصدَ پاريس لأول مرة عام ١٩٠٠ واستقرَّ بها حتى عام ١٩٠٤ . وفي مبدإ الأمر ارتبطت أعماله بالمشاهد الاجتماعية محتذيًا في ذلك حذْوَ المصوِّر ديغا Degas* وتولوز لوتريك Toulouse-Lautrec* ، ولكنه ما لبثَ خلالَ هذه الفترة أن اهتمَّ بدراساتِ

ولا بالفنِّ ولا بالاعتبارات الجمالية والرُّوحيَّة لانغماسهم في الماديةِ وحبِّ المال . وقد أطلق الشاعرُ الناقدُ الإنجليزيُّ ماثيو أرنولد Matthew Arnold مُصْطلحَ « الفِلسطينيّ القَديم » على أولئكَ الذين يعتقدون أن الثراء مِفتاحُ السَّعادةِ تبعًا للتهمةِ التي كانت توجهُها التَّوراةُ إليهم . وأول ذكرٍ لهذا المصطلَحِ وَرَدَ في محاضرةٍ ألقاها أرنولد بعنوان « العذوبة والنور » Sweetness and light (١٨٦٧) قائلا : « إن الثقافةَ هي وحدَها التي نستطيعُ أن نأتي بذلك التطهير للنفوسِ والأذهان الذي هو الضمانُ الوحيدُ لعدمِ سيطرة الفِلسطينيين القُدامى على الحاضرِ والمستقبل » .

(معجم مصطلحات الأدب)

Phílyra **فِيليرا**

Philyra (myth.)

على الرغم من تمثيل الإلهةِ ريا Rhea * على أنها زوجة الإله كرونوس Cronus * فلم تكن في الواقعِ خدينته الوحيدة ، إذ استطاع أن يُنجبَ من فيليرا إحدى بناتِ أوقيانوس القنطور خيرون Chiron* الذي أُطلق عليه اسمُ خيرون الفيليري . وكان كرونوس قد التقى بفيليرا في ثيساليا Thessaly وهو يبحثُ عن زيوس . وورد في تبريرِ صورةِ ابنِها خيرون المزدوجِ الخِلْقة إذ يجمع بين وجهِ الإنسانِ وجَسَدِ الحِصان centauri أن كرونوس كان قد مسخَ نفسَه في هيئة جَوادٍ ، سواءٌ ليتخفَّى على زوجته ريا حين فاجأته ، أو لأن فيليرا نفسَها قد فرَّت منه في شكلِ فرسٍ لكي لا يتعرَّف عليها . وجزعت فيليرا عندما رأت ولدَها على تلك الصورةِ الممسوخة وضرعت إلى زيوس أن يغيِّر صورتَها فأحالها إلى صورةِ شجرةِ الزيزفون . (صورة ٧)

Phoebus (myth.) **فويبُوس**

لقبٌ لأپولّو أو إله الشمس ، وتدلُّ الكلمة في مدلولها اليوناني على سطوع قُرصِ الشمس المضيء وتلألئِه ووضاءتِه وسنائِه وإشراقِه .

phoenix **طائرُ العَنقاء أو الفِينيكس**

phénix m. (arts)

أحدُ الطيورِ التي استحدثها فنُّ التصوير الصيني ، وهو رمزُ الخلودِ ، وله جسدُ تنين

المقرونةَ بالتحفُّظ ، وراعى عند تصميمِهِ للمنحوتات هدفَه الأصليَّ وهو التجميلُ أو التحليةُ المعماريةُ ، فظهرت متناسبةً متوازنةً مع المبنى كلِّه كوَحْدةٍ دون أن تصْرِفَ انتباهَ المشاهد عن الإنشاءِ المعماريّ وتستأثرَ به وكأنها شيءٌ خاصٌّ مستقلٌّ بذاته .

وإذ كانت الأجزاءُ التي لحقها التجميلُ بالنحتِ في هذا المبنى المشيَّدِ على الطرازِ الدُّوري تقعُ دومًا فوق العَتَبِ architrave* فقد صُمِّمت كافَّةُ منحوتات الپارثينون بحيث تبدو واضحةً على ما يقرُبُ من ١٢ مترًا . وثمةَ اختلافٌ في الانطباعِ الذي يُحِسُّهُ الآن زائرُ المُتحفِ [البريطاني واللوفر] حين يتطلَّعُ إلى هذه المنحوتاتِ أو حين يقومُ بتصويرِها في مستوى النظرِ وقد أُضيئت بطريقةٍ معينةٍ عن الانطباعِ الذي كان يُحِسُّهُ المواطنُ اليونانيُّ وهو يشاهدُها في موقعها الأصلي تحت أضواءٍ مغايرةٍ ، فضلًا عن انقطاعِ صلتها بالمعبد الذي كانت تشكِّلُ جزءًا منه وتؤدي فيه وظيفةً معينةً .

ولقد كان اعتدادُ فيدياس بنفسه مبعثَ تجمُّعِ الأعداءِ حولَه حتى زيَّفوا له تهمتي سَرِقةِ جُزءٍ مما كان في حَوزتِه من ذهبٍ وعاجٍ لإقامة تمثالِ الربَّة ، والتطاولِ على قداسةِ الربة أثينا بحفرِ صورتِه وصورةِ پريكليس على ترسِ تمثالِها ، ومن ثَمَّ صدر الحكمُ عليه بالنفي خارجَ أثينا ، فلجأ إلى مدينة إليس بشبه جزيرة المورة حيث عقد العزمَ على الأخذ بالثأر من اضطهادِ مواطنيه الأثينيين له بتشييد تمثالٍ للإله زيوس يُزْري بشهرةِ تمثالِ أثينا پارثينوس . ولم يَحْدُثْ أنْ تجسَّدَتْ فكرةُ الإغريقِ عن الألوهيةِ بأجْلى مما تجسَّدت في التمثالِ الذهبيِّ العاجيِّ لزيوس الذي أتمَّه عام ٤٤٨ ق.م ، وكُتِبَ له به المجدُ حتى عُدَّ أعظمَ إنجازاته وأحدَ عجائبِ الدنيا وقتذاك .

وعلى الرغم مما لحق بفيدياس من ظُلمٍ وجُورٍ وجحود لم ينحسر نفوذُه حتى بعدَ محاكمته وموته ، وبقي مؤثِّرًا في المَثَّالين بل والمصوِّرين على السواء .

(الصور ٤٨٦ ، ٥٠٩ ، ٥١٣)

Philistine **غَيْرُ المُستَنير**

affreux bourgeois, philistin m. (cul.)

مصطلحٌ أُطْلِق على من لا يبالون بالثقافةِ

مدروسةٍ شديدةِ الإحكامِ بحيثُ يسهُلُ على المُشاهِدِ الأُمّيّ أو البسيطِ إدراكُ معناها .

picturesque **صِفةٌ لِما هو جَدِيرٌ بالتَّصْوِير**

pittoresque adj. (arts)

صفةٌ لأيّ موضوعٍ له سِماتٌ خاصَّةٌ تؤهِّلُه كي يُسجَّلَ تصويرًا ، كأن يكون بديعَ التنسيقِ مثيرًا للخيالِ أو للغريزةِ الفنيَّةِ .

piebald (arch.) see: **ablaq**

Piero della Francesca see: **Francesca, Piero della**

Pietà (**It.**) (**Pity**); **Our Lady of Pity**

Vierge de Pitié (arts & rel.)

العَذْراءُ الآسِيةُ ، العَذْراءُ الأَسْيانةُ

يُطلَقُ على المَشهدِ الذي يَعقُبُ مَشهدَ « إنزالِ المسيحِ من على الصَّليبِ » Descent From The Cross اسمُ الفَجيعةِ أو المَناحةِ Lamentation ، حيثُ نَرى المَسيحَ مُلقًى على الأرضِ أو فوقَ مصطبةٍ حجريَّةٍ وقد أحاطَ به المحزونون . وهو بعامَّةٍ مشهدٌ سَرْديٌّ مُخالِفٌ لمشهدِ الأَسَى Pietà الذي يَعْنِي الجانبَ التعبُّديَّ ، ويتضمَّنُ عادةً العذراءَ الآسيةَ مع جُثمانِ المسيحِ . وعلى حين لا نجدُ بالأناجيلِ ما يشيرُ إلى هذا الموضوعِ من قُربٍ أو من بعد ، نجدُ التَّصويرَ البيزنطيَّ حافلًا بنماذجِه منذ القرنِ الثاني عشَرَ ، وكذا الأدبَ الصوفيَّ نجده هوَ الآخرَ يفيضُ بالحديثِ عنه ، وما لبثَ هذا الموضوعُ التصويريُّ أن انتقلَ إلى غربِ أوربا خلالَ القرنِ الثالثَ عشَرَ . ويضمُّ هذا المشهدُ عادةً كلَّ المشاركينَ في مشهد « إنزالِ المسيحِ من على الصَّليبِ» ولا سيَّما العذراءُ مريمُ ويوحنا الرسولُ ومريَمُ المجدليةُ Mary Magdalene* التي نراها غالبًا تحتضنُ قدمَي المسيحِ ، وهي لازمةٌ من لوازمِها في مشاهدِ توبتِها . وقد نجد أيضًا يوسفَ الرامي وهو يحملُ كفنَ المسيحِ ، ونيقوديموس وهو يحمِلُ عصيرَ المُرِّ [الحَنوطِ] ، والمريماتِ الثلاثَ Holy Women . وفي خلفيةِ الصُّورةِ قد نرى قاعدةَ الصَّليبِ وجمجمةَ آدمَ إلى جِوارِه .

وتبيِّنُ صورُ بواكيرِ عصرِ النهضةِ جسدَ المسيحِ مُمَدَّدًا فوقَ ركبتَي العذراءِ الجالسةِ ، ثم ما لبثَ أن أصبحَ يُرى مُمَدَّدًا على الأرضِ

(متحف برادو بمدريد) لتكونَ احتجاجًا رمزيًّا صارخًا على حادثِ القَذْفِ الوحشيِّ لهذه البلدةِ بقنابلِ الألمان . وقد قدَّم بيكاسُّو خلال الحربِ العالميةِ الثانيةِ وبعدَها صورًا تُدينُ العنفَ والبطشَ والإرهابَ مما أثارَ الكثيرَ من النُّقادِ ضده . واتبع بيكاسو في أعمالِه بعد عام ١٩٣٨ نهجًا سورياليًّا جمع فيه بين وضعينِ مختلفينِ لرأسٍ واحد في صورةٍ مزدوجةٍ مما أسفر عن تحويرٍ بَلَغَ درجةَ التشويه وكان مثارَ احتجاجٍ جديدٍ ضدَّه ، على أنه مع ذلك كشف في أعمالٍ أخرى عما يتمتَّع به مِنْ روحِ الدُّعابة .

ولقد تنقَّل بيكاسو بحريَّةٍ تامَّةٍ من أسلوبٍ إلى آخر ، ومن مادَّةٍ وسيطةٍ إلى أخرى مستلهمًا روحَهُ الشَّديدةَ التحرُّرِ وعبقريتَه الفذَّة . ومارس بيكاسو النحتَ وقدَّم نماذجَ فنيَّةً معدنيَّةً ، وشرع منذ عام ١٩٤٦ في تصميمِ النماذجِ الخزفيةِ في بلدة فيلوريس Villauris بالقربِ من مدينةِ أنتيب بجنوبِ فرنسا ، كما قدَّم العديدَ من الصُّورِ المطبوعةِ بتقنيةِ الحفرِ بالإبرةِ وتقنيةِ الطباعةِ ذاتِ التدرُّجاتِ الظلِّيةِ aquatint* والطباعةِ بواسطةِ الحجرِ lithography* . وما من شكٍّ في أن مطبوعاتِه المرسومةَ graphic arts* تعدّ واحدةً من أعظمِ إنجازاتِه التي تضم صورَه الإيضاحيةَ لكتاب « مسخِ الكائناتِ » Metamorphoses للشاعرِ اللاتيني أوفيد Ovid* ولمؤلفاتِ الأديبِ بلزاك Balzac وغيرِهما .

وقد تكشَّفت طاقتُهُ القلقةُ التي لا تكفُّ عن العملِ الدءوبِ في الفيلمِ الذي يُصَوِّره أثناءَ عكوفِهِ على العملِ . ولقد ترك بيكاسو أثرًا واضحًا على مجرى الفن الحديثِ كلِّه ولم يبارِه فنانٌ آخرُ من « مدرسةِ باريس » في ذيوعِ صيتِهِ المدوِّي في العالمِ كلِّهِ على الرغمِ مِنْ أن الفنَّ التجريديَّ اللاتشخيصي non-figurative art* قد كشف اليومَ عن منابعِ إلهامٍ جديدةٍ . وتتوزعُ أعمالُهُ على أوسعِ نطاقٍ بين متاحفِ العالمِ أجمعَ فضلًا عن المجموعاتِ الخاصةِ لدى الأفرادِ .

(الصورتان ٢٩١ ، ٥٥٤)

pictography **الكِتابةُ التَّصْوِيرِيّةُ**

pictogramme m. (arts)

الرسمُ من خلالِ رُموزٍ ومصطلحاتٍ

الجَسَدِ البَشري الجادة ، وكان اللَّونُ الأزرقُ هو اللونَ الطاغيَ على أعماله ، ومن ثَمَّ سُمِّيت هذه المرحلةُ بالمرحلةِ الزرقاء . وأعقب ذلك بصورِ السيرك التي اتَّسمت بالرِّقةِ واللُّطفِ وتنوُّعِ الألوانِ ، وهي التي تُسمَّى بالمرحلةِ الورديةِ (١٩٠٥–١٩٠٦) . وتبعَ ذلك تحوُّلٌ جذريٌّ في أسلوبه عندما اشترك مع براك Braque* بين عامَي ١٩٠٧ و١٩٠٩ في ابتكار النَّزعةِ التكعيبية cubism* بعد دراستِهما لأعمال سيزان Cézanne ونماذجَ من النحتِ الزِّنجيِّ والفنونِ البدائيةِ . وتمثِّل لوحتُه « صبايا أفنيون » Les Demoiselles d'Avignon (مُتحف الفنِّ الحديثِ بنيويورك) مولدَ هذه الحركة التي مارسها حتى عام ١٩١٤ بادئًا بالشكلِ التحليليِّ analytical form المعتمدِ على الأبعادِ الثَّلاثة إذ يحلِّل الأجسامَ تحليلًا يوحي بكثافتِها وتكتُّلِها ، ونحِسُّ معه بالمسطحات المختلفة الاتجاهات ، فهو في الواقع أسلوبٌ تحليليٌّ حجمي فراغي ، ومن ثم فهو « بنائي » بحت يؤدِّي فيه اللَّون دورًا ثانويًّا . وأعقب بيكاسو « الشكلَ التحليليَّ » بممارسة « الشكلِ التركيبي » synthetic form المعتمد على بُعدَيْن اثنين ، وهو أسلوب مساحي تسطيحيٌّ ، ومن ثَمَّ فهو « زخرفيّ » لاعتمادِه على الألوان والمساحات .

ومن بين مظاهر لوحات « الطبيعة الساكنة » still life* التكعيبيَّة لدى بيكاسو ١٩١٢–١٩١٤ استخدامُ تقنيةِ القصِّ واللَّصقِ collage* ، وما لبث أن انتهج بين عامَي ١٩٢٠و١٩٢٤ أسلوبًا كلاسيكيًّا مُتخذًا في التصوير واللوحاتِ المطبوعةِ بطريقةِ الحفرِ بالإبرة etching* عند تناوله للموضوعاتِ الكلاسيكية .

ولا يكاد بيكاسو يلتقي بالفنان دياغيليف Diaghilev* حتى يعكفَ على تصميمِ ديكوراتِ عددٍ من الباليهات (١٩١٧–١٩٢٧) ، ويتَّلِفُ من ذلك إلى مرحلة جديدة مغرقةٍ في الخيال نواكِبُ نشأةَ السورياليَّة عام ١٩٢٥ حيث يبدأ « الثور » — ذلك العنصر الإسبانيّ التقليديُّ — يظهر في صوره ولوحاته المطبوعة بتقنية الحفر بالإبرة بوصفه رمزًا للصِّراعِ والمأساة ، فكانت لوحته « غيرنيكا » Guernica* التي صوَّرها عام ١٩٣٧ خلال الحرب الأهلية الإسبانية

Pissarro, Camille **بيسارُو ، كامي**

(arts) **(١٨٣٠-١٩٣٠)**

مُصَوِّرٌ فَرَنْسِيٌّ وَأَحَدُ أَعْمِدَةِ المَدْرَسةِ الانطباعيَّة ، تأثَّر بكلود مونيه Monet* وكورو Corot* وكوربيه Courbet* . نَهَج نَهْجَ مونيه في تَسْجيلِ الضَّوْءِ باللَّونِ ولاسيَّما الأَزْرقِ والأُرْجوانيِّ وَالأَخْضرِ تلكَ الأَلْوان الَّتي طَغَت على أَعْمالِهِ فقدَّم لَوحاتٍ فَريدةَ الجَمالِ . أَبْدَع في تَصْويرِ الشَّوارعِ الواسعةِ (البولفار) بباريس وكذلك المَراسي ، واتَّجَهَ بمُعظَم صورهِ المميَّزةِ لفنِّهِ إلى تَمْثيلِ الرِّيفِ الوادعِ وَفلَّاحيه . وكان مَنْطِقيَّ الأُسْلوبِ مُترابِطه مُحْتذيًا المَنهج الذي ارتضاه ، وإن كان قد تأثَّر فيما بين عامي ١٨٨٦و١٨٨٨ بسيرا Seurat* وَبِنَهْجِهِ العلميِّ في اسْتِخْدامِ أَطْيافِ اللَّوْنِ المَعْروفِ باسْمِ « الانشطاريَّة » divisionism* . وكان له تأثيرٌ كبيرٌ على الفنَّانينَ ، وحين وَصَلَ سيزان Cézanne وغوغان بالمَدْرسةِ الانطباعيَّةِ كان قَدْ أَرْسى أَقْدامَهما على الطَّريقِ السَّويِّ للكَمالِ والنُّضجِ . (صورة ٥٤٩)

pitch **طَبَقَةٌ صَوْتِيَّة**

lanteur f. de son; diapason m. (mus.)

خصائصُ النغماتِ الناتجةِ عن عددِ تردُّداتِ مصدرِها في الثانية ، التي تجعلُها حادةً أو غليظةً بالنسبةِ لبعضِها البعض .

pitos **طَرْقَعةُ الأَصابع**

(blt.) **(فِي الرَّقْصِ الإسْباني)**

Pitti gallery **مَعْرِضُ بِيتّي**

galerie f. Pitti (arts)

مجموعةٌ فنيَّةٌ من اللَّوحاتِ التي كوَّنتها أسرةُ مديتشي بفلورنسا في مستهلِّ عصرِ النَّهضةِ الأوربيَّةِ ووزَّعتها على جُدْرانِ قصرِ بيتي وتعودُ معظمها بطبيعةِ الحالِ إلى أوجِ عصرِ النهضةِ . ومن بين أعظمِ الأعمالِ التي تَضمُّها « عذراءُ الغراندوقة » لرافائيل Raphael* و « حفل الموسيقى الحلوي » لجورجوني Giorgone* .

pizzicato (It.) **(pinched)** (mus.)

الغَمْزُ [المَغْموز] ، النَّبْرُ بالأَصابع

هو أسلوبٌ من أساليبِ العزفِ على الوَتَريَّاتِ بمَسِّ الأوتارِ بالأصابعِ بدلًا من

وكليوباس [كلوبا] إلى قرية عمواس [ومعناها بالعبرية الينابيع الحارة وتقع على بُعد ستين غلوة من القدس] فالتقيا بيسوع بعد قيامته دون أن يعرفاه ، ودعواه كي يشاركهما طعام المساء ، فتظاهر بأنه منطلق إلى مكان أبعد ، ولكنهما أقنعاه بالبقاء معهما لاسيما وقد آن للظلام أن يحلّ ، فدخل معهما واتّكأ وأخذ خبزًا وبارك وكسر وناولهما فتعرَّفا عليه ثمَّ اختفى عنهما . وللفنان كارافاجيسو Caravaggio* لوحة بديعة تسجل هذا المشهد محفوظة بالناشونال غالبري بلندن .

(صورة ٤٩٦)

Pinacotheca (Gk.) **(picture repository)**

مُسْتَوْدَعُ الصُّوَرِ ، بِيناكُوتِيكا (arts)

اسمٌ أُطلِقَ على مَعْرِضِ الصُّوَرِ في بروبيلاي [بوابة شامخة] الأكروبول بأثينا القديمة ، ثم استخدمه الرُّومان للدلالة على المعارضِ التي يَعْرِضُ فيها هواةُ اقتناءِ التُّحَفِ صورَهم الخاصَّةَ . وفي العصر الحديث استُخدمَ الاسمُ من جديدٍ للدَّلالة على المعارضِ الفنيَّة العامَّة مثل بيناكوتيكا ميونخ وبيناكوتيكا سيينا .

pinakes (Gk.) (drama) **لَوحاتُ المَناظِر**

لوحاتٌ مصوَّرةٌ من النسيجِ أو الخشبِ مشدودةٌ إلى أُطُرٍ خشبيةٍ للإيحاءِ بالمكانِ الذي تجري فيه أحداثُ المسرحيةِ اليونانية ، جاء ذكرُها لأوَّلِ مرةٍ على لسان أيسخولوس .

pirouette **بِيرُويت ، حركةُ دورانِ الراقص حول نفسه**

(a whirl) *pirouette f.* (blt.)

دورةٌ كاملةٌ على محورٍ عموديٍّ أو عدةُ دوراتٍ لجسمِ الرَّاقصِ أو الراقصةِ على ساقٍ واحدةٍ مرتكزةٍ على مُشْطِ القدم ، على حين تتخذُ الساقُ الأخرى المتحرِّكةُ أيَّ وضعٍ من أوضاعِ الباليه المتنوِّعةِ أو تؤدي أيَّ حركةٍ من حركاتِه .



(شكل ٨٧)

فوق كفنٍ منشورٍ ورأسهُ مرفوعٌ ومستندٌ إلى حِجْرِ العذراءِ . وقد أصبح هذا المشهدُ الأخيرُ هو النَّمطَ الذي تحتذيه الكنيسةُ طوالَ حِقبةِ مناهضةِ حركةِ الإصلاحِ الدينيِّ . وقد نرى العذراءَ أحيانًا مغشيًّا عليها بينَ ذراعي يوحنا الرَّسول أو أذرعِ المريماتِ الثلاثِ أو أذرعِ الملائكةِ ، ولكن سرعان ما اختفى هذا المشهدُ في منتصَفِ القرنِ السادسَ عشرَ بعد أن حرَّمه مجمعُ ترنت Trent . كذلك قد نراها في صُورِ حِقبةِ مناهضةِ الإصلاحِ الديني وهي تُسْبِلُ عيني المسيحِ أو وهي تنزعُ عنه إكليلَ الشوكِ ، كما قد تظهرُ الملائكةُ في المشهدِ عندما تكونُ الصورةُ تعبّديةً ، إما وهُم مُحَدِّقو البصرِ بالجسدِ ، وإمَّا وهم يحملونه ، وإمَّا وهم يرفعونَ أيديهم للصَّلاةِ . (صورة ٤٠١)

pigment **عَجينةٌ لَوْنِيَة ، مَعْجُونٌ لَوْنِي**

pigment m. (arts)

خامةٌ ذاتُ لَوْنٍ وقوامٍ في الصِّبْغاتِ الزَّيتيَّةِ أو الأكريليكيَّةِ أو المائيَّةِ أو الصَّمْغيَّة ، مَعْدِنيَّةً كانت أم عُضويَّةً ، تُمْزَجُ بسائلٍ مُذيبٍ حينَ يُرادُ التَّصْويرُ بها فَتسْفِرُ وَفْقًا لتَرْكيبِ مادَّتها الطَّبيعيِّ أو الكيميائيِّ إمَّا عن طَبَقةٍ مُعْتِمةٍ opaque أو شفَّافةٍ transparent أو بَيْنَ بَيْنَ [نِصفُ شفَّافةٍ] translucent ، كما قد يَطولُ أَمَدُها أو يزُولُ أثرُها بَعْدَ أَمَدٍ لِتَعرُّضِها لأثرِ العواملِ الجوِّيَّة .

pilaster **كتف جِداريَّة**

pilastre m. (arch.)

دعامة أو عمود رأسي من الحجر أو الخشب أو غيرهما ، ويشبه العمود ولكن يختلف عنه في كونه مربَّعًا غير مستدير وملتصقًا بالحائط الذي يُبنى عليه . وقد استُعْمِلت الكتف الجداريَّةُ أساسًا عضوًا إنشائيًّا لحمل الكمرات أسوة بالعمود ، ولكنها استخدمَتْ أيضًا استخدامًا زخرفيًّا لتقسيم مساحات الواجهات الخارجية أو الداخلية أو لتشكيل إطارات للأبواب أو النوافذ أو الكُوى .

The Pilgrims at Emmaus *Les Pélerins d'Emmaüs* (rel. & arts) **تلميذا عِمْواس [عمَّاوس]**

ذهب تلميذان من تلاميذ المسيح هما لوقا

الفوسِ كما تمسُّ ريشةُ العودِ أوتارَه فيَصْدُرُ عن الوترِ صوتٌ جافٌّ متقطِّع .

plainchant; plainsong — **التَّرتيلُ المُرْسَل**

plain-chant m. (mus.)

ميلوديّات عاريةٌ من كلِّ هارمونيةٍ يُنشِدُها أفرادُ فريقِ الكورال أنغامًا متّحدةَ الصوتِ ، أي من سَطْرٍ لحنيٍّ واحدٍ دونَ مُصاحبةِ هارمونية . وهو من هذه الناحيةِ شبيهٌ بأسلوبِ الغناءِ العربيِّ والشرقيِّ القديم ، وعدمِ اعتمادِهِ على الهارمونيةِ أو على الزخارفِ الموسيقيةِ المنمَّقة [النفرشة melisma*] التي تدورُ حولَ الأنغامِ الأصليةِ في الميلودية والتي كانت قد أُدخِلَتْ في الإنشادِ الكنسي البيزنطي . والتَّرتيل المُرسَل هو أحدُ الإصلاحات الهامةِ في مجالِ الموسيقى التي تحققت على يدي غريغوريوس الأكبر [٥٤٠-٦٤٠ م] Gregory I الذي أمضى أربعةَ عشَرَ عامًا في كرسيِّ البابويةِ ، ولذا أُطلِقَ على هذا الترتيل اسمُ الترتيل الغريغوريّ Gregorian chant* ، وسُمِّي المرسَلَ لعدمِ تقيُّدِهِ بأوزانٍ إيقاعيةٍ سوى عروضِ الكلماتِ نفسِها .

plane *plan m.* — **مُسْتوى**

الموضعُ الخاصُّ بكلِّ جسمٍ أو شكلٍ مرسومٍ أو منحوت بالنسبة إلى غيرِهِ في الطبيعة ، وقُربًا أو بُعدًا بالنسبة إلى الفنان .

plastic clay — **صَلْصال**

pâte f. à modeler (arts)

الطِّينُ القابِلُ لِلتَّشكيلِ .

plasticity — **التَّشكُّليةُ أو القابليةُ لِلتَّشكُّل**

plasticité f. (arts)

صفةٌ تجعلُ الشكلَ يبدو بأبعادٍ ثلاثةٍ ، فتكونُ الصورةُ أقربَ ما تكونُ طواعيةً للتشكُّلِ إذا أوحت بأنَّ الشُّخوصَ المرسومةَ بها أكملُ ما تكونُ تجسيمًا . ولبلوغ هذه الطواعيةِ يتحتَّمُ تمييزُ الفروقِ اللونيةِ والضوئيةِ بين عناصرِ الصورةِ ، وإضفاءُ قَدْرٍ من الظلِّ أو الإبهامِ على خلفيَّتِها .

Plautus — **بلاوْتُوس**

Plaute (drama) (٢٥٤-١٨٤ ق.م)

شاعرٌ رومانيٌّ وُلِدَ عام ٢٥٤ ق.م بمقاطعة أومبريا ، فكان أوَّلَ شاعرٍ يفِدُ إلى روما من شمالِ إيطاليا ، وكان أديبًا شعبيًّا وثيقَ الارتباطِ بحياةِ العامةِ مُولَعًا بالمرحِ الصَّاخب ، يضحكُ مع كلِّ إنسانٍ ومن كلِّ إنسانٍ ، ويسخرُ من الآلهةِ ، ويستخدمُ النِّكاتِ الفاحشةَ ، ويروي الأحداثَ البذيئةَ ، ويملكُ الحِسَّ المسرحيَّ ورُوحَ الدُّعابةِ الفطرية ، ويقدمُ أعمالاً تتضمن ابتكاراتٍ جديدةً تَشُدُّ الانتباهَ وتُشيعُ البهجة .

وينبغي التمييز بين عناصرَ ثلاثةٍ عند استعراضِ مسرحياتِ بلاوتوس : ما استمده من الملهاةِ اليونانيةِ الحديثة ، وما اقتبسه من المسرحياتِ الهزليةِ الإيطالية ، والعناصر التي أسهم هو بها . فقد أخذ الحبْكةَ المسرحيةَ وشخوصَه من الملهاةِ اليونانيةِ الحديثة ، ذلك أن كافةَ أعمالِه تدورُ حول حبِّ شابٍّ ثريٍّ أو مثقفٍ لإحدى الغانيات أو لفتاةٍ من العامة ، كما تحتشدُ بالحِيَلِ والمراوغات التي يقومُ بها أحدُ عبيدِهِ لمساعدتِهِ على تحقيقِ مآربه ، وهكذا كانت أهمُّ شخوصِهِ النمطية هم العشّاقَ والشبابَ الطائشَ غيرَ المبالي والغانياتِ والأمَّ الجليلةَ والعبدَ البذيءَ والمتآمِرَ المخادعَ . كذلك تأثر بالهزلياتِ الشعبيةِ المحلية فجعلها إطارًا لأفكارِه اليونانية وللشخوصِ المنتزعةِ من الحياةِ اليوميةِ الإيطالية .

وقد ساعد على اتساعِ شهرةِ بلاوتوس الدورُ الهامُّ الذي كانت تلعبُه الموسيقى في مسرحياته التي كانت تشتملُ رغمَ خلوِّها من جوقةِ الإنشادِ chorus* على الكثيرِ من الأغاني ، فضلاً عن أن أجزاءً كاملةً من عمله الدراميِّ كان يجري أداؤها بالإلقاءِ الذي يصاحبُه عزفُ الأولوس aulos أو مزمارُ التيبيا المزدوجُ tibia مع تنوُّعٍ كبيرٍ في أوزانِ إيقاعِ الموسيقى والكلامِ والميلودية ، وهذه جميعًا سماتٌ إيطاليةٌ بحتة .

playbill — **إعْلانُ البَرْنامجِ المَسْرَحِيّ**

affiche-programme f. (drama)

إعلانٌ يقدِّمُ جميعَ المعلوماتِ المتعلقةِ بعرضٍ مسرحيٍّ تحدَّدَ تقديمُه ، من حيثُ توزيعِ الأدوارِ وبَرْنامجه ... إلخ ، ويمكنُ إغفالُ التواريخ .

plié (blt.) — **انْثِناءُ السّاقين ، بلييه**

تمرين يبدأُ الراقصُ فيه من وضْعِهِ الوقوفِ والظهرُ مشدودٌ مستقيمٌ فيثني ركبتَيهِ ببطءٍ والقدمان مفتوحتان نحو الخارج مع التصاق العقبين بالأرض .

ويُعَدُّ هذا التمرين أوَّلَ التمارين التي يؤديها الراقصُ أو الراقصةُ بقاعةِ التدريب على « البار » وذلك « لتسخين الجسم » وتليينِ العضلاتِ والاحتفاظِ بالقدرةِ على توازنِ الجسم ، ويمكن تأديتُه في كافةِ أوضاعِ القدمين الخمسة . وما من باليرينا إلا وتؤدي حركةَ البليه في غرفةِ الملابس قبل أن تطالعَ الجمهورَ بالرقص .

ويبين الرَّسمُ التوضيحيُّ المرافقُ مراحلَ هذا التمرين بجلاءٍ : فتؤدّي الفتاةُ إلى اليسار هذا التمرين في وَضْعين للأقدام : أوَّلُهما يليه الوضع الأول أي والعقبان مضمومتان ، وقد ترفع عقبيها قليلاً حين تنتهي من الانثناء ، على حين يؤدي الفتى تمرينَ البليه في الوضع الثاني حيث القدمان متباعدتان في نفس الوقت الذي ينبغي أن تلتصق عقباهُ بالأرض .



(شكل ٨٨)

plier (blt.) see: **movements in dancing**

Plinius the Elder — **بلِينيُوس الأكْبَر**

Pline l'Ancien (cul.) (٢٣-٧٩)

أحدُ علماءِ الطبيعةِ الرومان ومؤلِّفُ كتاب « التاريخ الطبيعي » الضخم المكوَّن من ٣٧ جزءًا ، وهو بمنزلةِ موسوعة للعلوم خلالَ العصرِ القديم يتناول فيه النجومَ والسماءَ والرِّيحَ والأمطارَ والزهورَ والنباتاتِ والطيرَ والحيوانَ والأسماكَ ووصفًا جغرافيًا لكلِّ مكانٍ في العالم وتاريخ كلِّ الفنونِ والعلومِ والتجارةِ والملاحة .

Plinius the Younger — **بلينيوس الأصْغَر**

Pline le Jeune (cul.) (٦٢-١١٤)

خطيبٌ رومانيٌّ تميَّز برشاقةِ الأسلوب وكان نائبًا من نُوّابِ الأمة ، ثريًّا ينعمُ بكلِّ وسائلِ حياةِ الترفِ والبذخِ ورفعةِ الشأن .

point shoes *chaussons de dance* (blt.)
أحذية الرقص على أطراف الأقدام

أحذيةٌ من الحرير أو الساتان تُربَطُ عند الرُّسْغَيْن برباطٍ فوقيٍّ وتُستخدَمُ في الرقص على أطرافِ القدمين ، وجرت العادةُ على تقويةِ مُقَدَّمِ الحذاءِ بمادةِ الدكسترين بعد معالجتها كيميائيًا لتُصبحَ أشدَّ تحمُّلا .

polis **دُوَيْلَةُ المَدِينة**
polis f. (cul.)

ذهب أفلاطون إلى أن دويلةَ المدينة هي الوحدة السياسية التي ينبغي أن تقومَ عليها الوَحَداتُ السياسيةُ الإغريقيةُ . وحدّد حجمَ هذه الدُّوَيْلةِ بحيث تضم خمسة آلاف مواطن غير أن أرسطو رأى إمكانَ استيعابها ضعف هذا العدد .

وإذا كان الشوقُ إلى الحريةِ والنزوعُ إلى تأسيسِ إمبراطوريةٍ تخضعُ لها كافةُ المدنِ قد تربَّصا بكلِّ محاولةٍ لقيامِ وَحْدةٍ قوميةٍ في بلادِ اليونان ، فلقد كانت المحاولاتُ في هذا السبيلِ جزئيةً وغيرَ وطيدةِ الأركان ، بل لم تكن إلا وليدةَ تهديدٍ خارجيٍّ فارسيٍّ أو قرطاجنيٍّ أو إتروسكيٍّ أو مقدونيٍّ أو رومانيٍّ .

وقد تنازع الإغريقَ اتجاهان متناقضان بدَدا كثيرًا من طاقتِهم وعاقا خُطواتِهم نحو الوَحدة القوميةِ هما نزوعُ المدنِ الفرديةِ إلى إنشاءِ إمبراطوريةٍ من المدنِ اليونانيةِ الخاضعةِ لها ، وولَعُ دويلاتِ المدن بالحريةِ المطلقةِ ، وهكذا كانت هذه تقفُ باستماتةٍ واستقلاليةٍ في وجهِ جهودِ تلك المتطلّعةِ إلى قهرِها والتوحُّدِ معها .

polka (blt.) **بُولْكا**

رقصةٌ اشتُقَّ اسمُها من التشيكية pulka بمعنى نصفِ خُطوةٍ . ظهرت في بوهيميا في ثلاثينيات القرن ١٨ ثم انتشرت في باريس ولندن في عام ١٨٤٠ .

Pollaiuolo, Antonio **بُولايُولو ، أنطونيو**
(arts) **(١٤٢٩–١٤٩٨)**

أنفق بولايولو حياته في دراسةِ الجسم البشريِّ وهو في أشدِّ حالاتِ حركتِه تطرُّفًا ، وقام بنفسه بتشريحِ العديد من الجُثَثِ لدراسةِ تكوينِ العضلاتِ وتركيبِ العِظام ، ونال شُهرةً عريضةً لتفوُّقه في صناعةِ التماثيل الصغيرة من البرونز . ومن أشهر أعماله التي تعدُّ مسرحيةَ « عطيل » لشكسبير على سبيل المثال أن توالي الأحداثِ التي تتضمنُ خديعةَ إياغو لعطيل يؤدي إلى صراعٍ بين القوى المتعارضةِ لا يلبثُ أن يبلغَ أشُدَّه ، وهو ما يُعبّر عنه بالتأزُّمِ crisis ، الأمرُ الذي ينتهي إلى ترقُّبِ ما سيُفضي إليه الحدثُ الدراميُّ حين يبدو عزمُ عطيل على قتلِ ديدمونه ، ويتوالى الصراعُ شِدَّةً بعد شِدَّةٍ فإذا الحدثُ الدراميُّ يرقى إلى ذروةِ التأزمِ ، وهي تبيُّنُ أنَّ إياغو قد خدعَ عُطيل ويلي هذا حلُّ العقدةِ الذي ينطوي على ما يشعرُ به عطيل من ندمٍ وعقابِه لنفسه بالانتحار ثم القبضِ على إياغو وتعذيبِه حتى الموت .

وفي أيةِ مسرحيةٍ نرى الحَدَثَ الدراميَّ الصاعدَ الذي ينتهي إلى ذِروةِ التأزُّمِ يُثيرُ في المُشاهدِ أقصى درجاتِ التوتُّرِ ، على حين نرى الحَدثَ الدراميَّ الهابطَ يخفّفُ من حِدَّةِ التوتُّرِ في المُشاهِدِ ويَبْعثُ فيه شيئًا من الراحةِ والانفراج .

plump (adj.) **بَضٌّ ، بَضَّةٌ**
potelé(e) (arts)

ما يكشِفُ عن استداراتِ الجسدِ الأنثويةِ دون إثارةٍ .

pluralism **التَّعَدُّدِيَّة**
pluralisme (cul.)

مذهبٌ يقولُ بأن ثمةَ أكثر من حقيقةٍ مطلَقةٍ واحدةٍ ، ويرُدُّ حقيقةَ الكونِ إلى أكثرَ من مبدأين على ما يذهبُ الثنائيون ، وإلى أكثرَ من مبدإٍ واحدٍ كما يذهبُ المثاليُّون والماديُّون .

Pluto (myth.) see: **Hades**

pointed arch (arch.) see: **ogee arch**

pointillism **التَّنقِيطِيَّةُ ، النُّقطِيَّةُ ، البَرْقَشِيَّةُ**
pointillisme m. (arts)

هي امتدادٌ للانطباعيةِ في فنِّ التصوير ، ويُلتَزَمُ فيها حُسبانُ التجاورِ بين النقطِ والبقعِ اللَّونيةِ فوقَ اللَّوحةِ المصوَّرةِ ، فيكونُ ثمةَ امتزاجٌ وَهْميٌّ بين هذه الألوانِ أساسُه نظريةُ اختلاطِ الألوانِ في مرأى البصرِ *optical mixing . ورائدُ التنقيطية هو جورج سيرا *Seurat (انظر Neo-impressionism) .

(صورة ٥١٠)

وأدّت بلاغتُه في الخَطابةِ وَفْقَ أسلوب شيشرون والتي استطاع أن ينمُّيها كتلميذٍ لكوينتليانوس إلى اختياره لِيُلقيَ كلمةَ الترحيبِ بالإمبراطور تراجان عند وصوله لروما أوّلَ مرَّةٍ بعد اعتلائه عرشَ الإمبراطورية ، فعبَّر في كلمته عن رُسوخِ قدمٍ في فنون البلاغةِ والبيان . وقد اجتذب أنظارَ المثقَّفين إليه بممارستِه للآدابِ والشعر والموسيقى ، وكان له من القدرةِ والبراعةِ في دائرةِ الفنون المرئيةِ ما حفز الأثرياءَ على الاقتداءِ به والاهتمامِ بإعدادِ التفصيلاتِ الخاصَّةِ بالتصميماتِ الفنيةِ في دُورِهم ، وهو ما أصبح عادةً شائعةً بين الطبقاتِ الراقيةِ التي باتَ أفرادُها يفخرون بما يملِكون من دُورٍ أنيقةٍ أعدُّوا تصميماتِها بأنفسهم .

plot **الحَبْكَة الدّرامية**
intrigue f. (drama)

هي سردُ الأحداثِ في قصّةٍ أو مسرحية . ويقولُ أرسطو في كتاب « فنِ الشعر » إنَّ الحبكةَ الدراميةَ المتقنةَ تكونُ ذاتَ بدايةٍ ووَسَطٍ ونهاية ، ذاهبًا إلى أنه لا بُدَّ من أن تكونَ أيضًا ذاتَ بنيةٍ لا مجالَ فيها لتغييرِ حَدَثٍ عن موضعِه أو حذفِه وإلا اضطربت الوَحْدةُ الناظمةُ للبنية . ثم يقولُ إن الاقتصارَ على بطلٍ واحد لا يُغني في إسباغِ الوَحْدةِ على العملِ الدرامي ، فالحَبْكةُ الدراميةُ التي تتركَّبُ من أحداثٍ عدة لا ترابُطَ بينها وإن دارت أحداثُها حولَ بطلٍ واحدٍ لن تكونَ غيرَ حَبْكةٍ مُتتابعةِ الحلَقاتِ episodic لا صلةَ حتميّةً أو فرضيّةً بين بعضِها وبعضٍ ، ومن هنا كانت دون غيرها شأنًا . والكثيرُ من الكُتّابِ يؤثرون الحبكةَ المتتابعةَ الحلقاتِ لما يجدون في ذلك من حريةٍ وانطلاقٍ . وعلى أيةِ صورةٍ كانت الحبكةُ فإنها تنتظمُ في العادةِ الصّراعَ conflict الذي هو أساسُ الحدث الدرامي action . وبهذا نجد شخوص المسرحيةِ مدفوعين إلى الانتقالِ من حَدَثٍ إلى حدثٍ في إطارِ الحبكةِ الموحَّدةِ إلى أن يبلغَ الحدثُ الدراميُّ ذروتَهُ ، على حين نراه على العكس من ذلك في الحبكةِ المتتابعةِ الحلقاتِ يقصُرُ عن أن يبلغَ الذّروةَ . فإن الصّراعَ الذي يُنوِّعُ المشاكلَ والذي تفتقدُه الحلَقاتُ المتتابعةُ يثيرُ تَشوُّقَ المشاهدين بما يحرِّكه فيهم من قلقٍ تخالطُه المتعة ، وهو ما يُدعى التشويق suspense . فنجد في حبكةِ

دراساتٍ مُثلى في توتُّر العَضلاتِ المحتشدةِ بالطّاقة الجبّارة وعما يكابدُه الجسدُ من نضالٍ وإجهادٍ تمثال « هِرَقْل وأنطاوس » بالمُتْحَف القوميّ بفلورنسا ، كما صوَّر مجموعةً من اللّوحات المصوَّرة عن « أعمالِ هِرَقْل الاثنَي عَشر » تتجلّى فيها العنايةُ نفسُها لبثِّ الحياةِ في الموضوع المصوَّر نأتي في مقدّمتها رائعةُ پولايولو الخالدة لوحة « الشهيد القديس سباستيان » بالناشونال غاليري بلندن .
(صورة ٥٠٤)

Pollock, Jackson — **پولُوك جاكْسُون**
(arts) (١٩١٢-١٩٥٦)

مصوّرٌ تجريديّ أو تجريديُّ التّعبيرِ [انظر abstract expressionism] ، وأول المصوّرين الامريكيّين الذين ظفِروا بحُظوةٍ عالميّة . نشأ في غربِ الولاياتِ المتّحدةِ وتعلّم الفنَّ في لوس أنجليس . (صورة ٧٠)

polos — **پُولُوسْ**
polos m. (arts)

عمارةُ رأسٍ عاليةٌ أسطوانيةُ الشكل كانت ترتديها بعضُ الربّات وكاهناتهن في اليونان القديمة .

Polygnotus — **پُوليغْنُوتُوس**
Polygnote (arts) (٤٧٠-٤٢٠ ق.م)

أعظمُ مصوّري الإغريق في أثينا خلالَ القرن الخامسِ ق.م ، وقد هام بتصويرِ الأحاسيس المأساوية . ونحن لا نعرفُ أعماله الفنيةَ إلا من خلالِ إشاراتٍ وأوصافٍ أدبيةٍ لها تؤكد أنها لعبت دورًا حاسمًا في تطوُّر الفنِّ اليونانيّ ، فهو أولُ مصوِّرٍ يوزِّع الأشخاص في لوحاته الكبرى ورسومه على الجُدران على عدّة مستوياتٍ مختلفة بعلو بعضُها بعضًا ، وبهذا يكون قد ابتكر نوعًا من الرَّسْم المنظور يُضفي أعماقًا على تكويناته تختلف عن تكوينات الأفاريز السابقة عليه مما يوحي بالتصوير المجسّم أو الإحساس بالأبعادِ الثلاثةِ وبتراجع المستويات في عمق .

وقد اهتمّ في الوقتِ نفسه بالتعبير عن العواطف لا بالوضعات أو اللفتاتِ فحسبُ على غرارِ ما كان يحدُث من قبل ، وذلك بتصوير ملامحِ الوجه الذاتية كما تبدو في الواقع حتى أطنَبَ في تقريظه أرسطو وغيرُه من النقّاد القُدامى ، فسبق بهذا عصرَه ومهّد الطّريق لفنّ القرن الرابع .

ونجد صدًى للابتكاراتِ التي ينسبُها القدماءُ إلى پوليغنوتوس في بعضِ رسوم الأواني المعاصرةِ له مما يكشف عن الروابطِ الوثيقةِ بين التّصْويرِ على الأواني وفنِّ التصويرِ عمومًا (مثل آنية ملاحي الأرغو Argonaut Krater من أورڤييتو بمُتْحَف اللوڤر) .

وقد أعجب پاوزانياس Pausanias ببعضِ التّصاوير الجداريّة التي رسمها پوليغنوتوس في پروپيلاي أثينا وغيره ، وأفاض في وصفِها بدقةٍ لم يمنحها تماثيلَ الأكروپول ، مثل تصويرِه لأحداثِ حرب طرواده . كما صوَّر لوحتينِ جداريتينِ في دلفي إحداهما لأوديسيوس في هاديس [العالم السُّفليّ] Odysseus in Hades والأخرى هي الاستيلاء على طرواده .

وبلغ من إعجاب الأثينيين بهذا المصوّر العبقريّ أن اقترحوا مكافأته على ما قدّمه من منجزاتٍ فنية بأيِّ مبلغٍ يراه ، غير أنه اعتذر عن عدم قبول هذا العرض السخيّ ، فما كان من المجلس الذي يضمّ مندوبي جميع المدن اليونانية إلا أن قرّر أن يعيش پوليغنوتوس أنّى توجّه على نفقة الدولة . وكان لپوليغنوتوس العديدُ من التلامذةِ والأتباع .

Polyhymnia (myth.) see: **Muses**

Polykleitos — **پوليكليتيسْ ، پوليكْليتُوس**
Polyclète (arts)

وُلد پوليكليتيس بشبهِ جزيرة المورة ، ولُقِّنَ فنَّ النحتِ في مناحت مدينةِ أرغوس التي كانت أهمَّ مراكزِ الأسلوبِ الفنّيّ الدُّوريِّ Doric* ، وعكَف على تمثيلِ الرجلِ العاري مستفيدًا من تجاربِ من سبقه من نحّاتي العصرِ العتيق archaic والعصرِ الكلاسيكي الباكر early classic إلى أن تألّق نجمُه عامَ ٤٦٠ ق.م ، ثم ارتحل إلى أثينا عام ٤٣٢ ق.م حيث عقد العزمَ على الوصولِ بنماذجِ العراةِ إلى الذّروةِ لا فرقَ بين تماثيلِ الأبطالِ وتماثيلِ الآلهةِ إلا بميزانها وشمائِلها .

وقد وصفه معاصروه بأنه الفنانُ الذي استطاع الارتقاءَ بالشكلِ الإنساني دون أن يُوفَّقَ في تصويرِ جَلالِ الآلهةِ .

وكان لپوليكليتيس تأثيرٌ كبيرٌ في تعديلِ نظامِ نسَبِ التماثيلِ البشرية وتقنينه وخلقِ نموذجٍ مثاليٍّ يُرضي تناسقُه العَيْنَ والفكرَ معًا ، ذلك هو قانون پوليكليتيس canon of* Polykleitos الذي تجسَّدَ في تمثالِه البرونزي « حامل الرمح » Doriphorus* .

ومع أن پوليكليتيس كان أساسًا مثّالًا متخصّصًا في تصوير أبطالِ الرياضةِ العراة إلا أنه مع ذلك قدّم بدورِه تماثيلَ للأربابِ والرّبّاتِ ، وأشهرُها تمثالٌ للرّبة هيرا Hera* من الذهب والعاج ، غيَّر فيه النِّسَبَ التي طبّقها في تمثال « حامل الرمح » ، حيث تساوى مقياسُ الرأسِ مع طول القدمِ ، كما رقّق تعبيرَ الوجه فبدا أشدَّ رشاقةً من التمثالِ السابق. (شكل ٢٨)

Polyphemus — **پوليفِيمُوس**
Polyphème (myth.) see: **cyclops**

polyphony — **پوليفونية ، تعَدُّدُ الخُطوطِ اللحنية**
polyphonie f. (mus.)

تعدُّدُ الخُطوطِ اللحنيةِ أفقيًا وَفْق طبقاتِ الأصواتِ بشريةً كانت أم آليةً ، مع الاحتفاظِ بمسافاتٍ محدّدةٍ بين المستوياتِ النغميةِ المختلفةِ . وللبوليفونية أنماطٌ تعتمدُ على إبراز التباين بين تلك الطبقات .

polyptych — **لوحةٌ مُتعدِّدةُ الضَّلَفات**
polyptyque m. see: **triptych**

polytheism — **تعَدُّدُ الآلهة ، الشِّرْكُ**
polythéisme m. (rel.)

هو الإيمانُ بآلهةٍ عِدّة ، ومنها المجوسُ الذين يتخذون إلهين اثنين والعقائدُ الإغريقية التي تؤلِّهُ أكثرَ مِنْ إلهٍ . وعلى الضدِّ من هذا العقيدةُ التوحيديةُ monotheism* التي تؤمنُ بإلهٍ واحدٍ . (صورة ١٨)

polytonality — **تعَدُّدُ المقامية**
polytonalité f. (mus.)

وذلك حين تتضمنُ القطعةُ الموسيقيةُ مقاماتٍ متعددةً في الوقتِ نفسِه ، كاحتوائها على ثلاثةِ خطوطٍ پوليفونية ينبعُ كلٌّ منها مقامًا مختلفًا ، وهو ما يُسمّى بازدواجِ المقامية bitonality* . وقد انتشر هذا المنهجُ المتعدّدُ المقاماتِ في المرحلةِ الرومانسيةِ اللاحقة ، وإن كان قد استمد جُذورَه من المدارسِ القديمةِ منذ باخ Bach* .

الشخوصِ أو المناظرِ الطبيعيَّةِ أو مشاهدِ الحيوان ، كما تُومضُ الألوانُ الزاهيةُ من خلال الخلفيّاتِ المطليةِ بالأسودِ الأبنوسي فتكشفُ عن جمالِ الأفاريزِ ورقّتِها . ومع أنّ الكثيرَ من هذه الموضوعاتِ الزُّخرفيَّةِ مقتبسٌ عن فنونِ الإسكندريَّةِ البطلميَّة ، إلا أنّ أسلوبَ الفنّانين البومبيّين في تناولِ هذه الموضوعاتِ فضلًا عمَّا أضافوه من موضوعاتٍ جديدةٍ ينطق برهافةِ ذوقِهم وخصوبةِ خيالِهم .

وكان الفنّانُ يتخفّف أحيانًا من استخدام صورِ الشخوصِ والمناظرِ الطبيعيةِ والحلياتِ والأفاريزِ المُترعةِ بالتفاصيلِ قاطعًا الصِّلةَ بأساليبِ الزخرفةِ ذاتِ النَّزعةِ التكلّفيَّةِ ليبتكرَ نماذجَ هندسيةً بحتةً تُوازن بعنايةٍ بين الكُتلِ والألوان ، فعادت الجُدرانُ من جديدٍ كامدةً صمَّاء بعد أنْ خلتْ مِنْ مشاهدِ الطِّرازِ الثاني الفسيحة . وما لَبِثَ أنْ تصاعدَت صيْحاتُ الاحتجاجِ في كلٍّ مِنْ روما وبومبي على أولئك الفنانين الذين تنكّروا لما حقّقه أسلافهم في مجالِ التَّصويرِ مِنْ تجسيدِ العمقِ مِنْ خلالِ انطلاقاتِ خيالهم وحقّقوا به روائعَهم الخالدةَ ، وانتهى الأمرُ بهم إلى نبذِ أسلوبِ الجدارِ الغُفْلِ العاري من المناظرِ الطبيعيَّةِ والعناصرِ المعماريَّةِ الخادعةِ للبصر ، والارتدادِ نحو أسلوبِ الجدارِ المائجِ بحركةٍ تُطلُّ على ما يمتدُّ خارجَ الدارِ والذي توحي تكويناتُه بالبُعدِ الثَّالث ، ولكن بدلًا من استخدامِ المنظورِ العميقِ في تصويرِ المِعمار لجأ الفنّانُ إلى إسباغِ جوٍّ صافٍ رقيقٍ على كتلِ ألوانِه وغمرِ الثغراتِ بين الأعمدةِ بالنور . كذلك كانت ثمّة ردّةٌ إلى استخدامِ الإفريزِ العلويِّ الذي كان عادةً أبيضَ اللّونِ موحيًا بالأُفقِ اللانهائي . وهكذا أباح الفنّانون الزُّخرفيُّون أتباعُ « الطِّرازِ الثَّالث » لأنفسِهم حرِّيةً أوسعَ فلم يَعُد التَّنميقُ الزُّخرفيُّ متسلِّطًا على تفكيرِهم ، كما وَلِعوا بالأشكالِ المعماريَّةِ الحالمةِ التي تتوسَّطُ الجدارَ الدّقيقِ وإنما هي أقربُ إلى الصورِ المستقلَّةِ .

وخلالَ الثلاثين سنةَ الأخيرةِ قبل اندثارِ بومبي كانت تكويناتُ « الطِّرازِ الرابع » حلًّا وسطًا يجمعُ بينَ الأسلوبِ الزُّخرفيِّ والأسلوبِ الثُّلاثيّ الأبعاد ، وما من شكٍّ في أنّ مناظرَه المستوحاة من المسرحِ بالذّاتِ القديم أو المُحْدَث مما دَفعَ فنّانًا معماريًّا رومانيًّا عظيمًا مثل فتروفيوس إلى إدانتِها واعتبارِها خروجًا على قواعد « الفنِّ القديم » . ومع ذلك كانت إنجازاتُ المصوِّرِ الرومانيِّ أو الكامپانيّ وقتذاك خُطوةً واسعةً على طريقِ فنِّ الزخرفة . وبالرغم من أنّه كان يفتقِرُ إلى المعرفةِ السَّويَّةِ بقواعدِ المنظورِ التي كانت لا تزال بعيدةً عن تناولِه إذ لم تنكشفْ أسرارُها إلا خلال عَصْرِ النَّهضةِ الأوربيَّة ، إلا أنّه ابتكر حيلًا للإيحاءِ بالفراغِ الفسيحِ واستبدل بالجُدران المسطَّحةِ المُعتمةِ مشاهدَ متألِّقةً تنبسطُ إلى آفاقٍ بعيدة . وتتجلّى هذه الجُهودُ في خلقِ الإيحاءِ بالاتساعِ أشدّ ما تتجلّى بصفةٍ خاصَّةٍ في الغرفِ الصغيرةِ والمعتمةِ التي لا يحسُّ المرءُ بضيقِها بفضلِ تلك المنظوراتِ الإيهاميَّةِ فوقَ الجُدران ، لاسيما أنّ الضوءَ الوحيدَ الذي ينيرها كان هو المُنْسرِبَ إليها من خلالِ الباب . وتشتملُ « ڤيلا طقوسِ العقائدِ السِّرية » في بومبي إلى جانبِ مجموعاتِ تصاويرِ الشخوصِ التي تسجِّلُ الشعائرَ الديونيسيَّةَ أروعَ نماذجِ الطِّرازِ الثاني بغرفةِ المَهجع .

على أننا سرعانَ ما نتبيَّن في أواخرِ مرحلةِ « الطِّرازِ الثاني » تراخيًا في الاهتمامِ بالزخارفِ المعماريَّةِ وجنوحًا نحو تجميلِ الجُدرانِ أكثر من الحرصِ على الإيحاءِ بالعمقِ ، واستخدامًا للأعمدةِ والعُتَبِ والواجهاتِ المصوَّرةِ كمجردِ عناصرَ مساعدةٍ في التنميقِ ، الأمرُ الذي ينتقِلُ بنا إلى ملامحِ « الطِّرازِ الثَّالث » — ما بين عامي ١٥ ق.م ، و٤٠ ميلادية بالنسبة لروما وعام ٦٠ بالنسبة لبومبي وما حولها — الذي كان يستهدف التنميقَ قبل أي شيء آخر ، فيقسِّم الفنان مساحةَ الجدارِ بواسطةِ أعمدةٍ نحيلةٍ كأعوادِ البوصِ أو بواسطةِ سيقانٍ شمعدانيَّةِ الشكلِ تتفرّعُ إلى أغصانٍ مُزهرة . وينتمي إلى هذا الطِّرازِ عددٌ كبيرٌ من التصاويرِ البومبيَّةِ التي عُدّ العثورُ عليها اكتشافًا باهرًا فغدت وَحْيًا مُلْهِمًا للزخارفِ الجداريةِ طوالَ القرنِ الثامنَ عشَرَ ومطلعِ التاسعَ عشَرَ . ولم تَعُدْ هذه اللَّوحاتُ عناصرَ زُخرفيَّةً بالمعنى الدقيقِ وإنَّما هي أقربُ إلى الصورِ المستقلَّةِ المعلّقةِ على الجُدران ، تشدُّ انتباهَنا فيها العنايةُ الفائقةُ الشبيهةُ بعنايةِ مُرقِّنِ المُنمْنَماتِ سواءٌ في رسمِ الحِلْياتِ الزُّخرفيةِ أم في تصويرِ

فَنُّ التَّصويرِ في بومبي Pompeian painting

peinture f. pompéienne (arts)

جرى العُرفُ على تقسيمِ التَّصويرِ البومبيّ إلى طُرُزٍ أربعةٍ وَفْقَ التَّصنيفِ الَّذي أعدَّه مؤرِّخُ الفنِّ مَو Mau . وهذه الطُّرز لم تواكبِ التَّطوُّرَ الطبيعيَّ الَّذي طرأ على العِمارةِ البومبيَّةِ عَبْرَ حِقبةٍ زمنيَّةٍ طويلةٍ فحَسْبُ ، بل تعكسُ بالمثلِ الاتجاهاتِ الفنيَّةَ التي انتقلت مِنْ مِصْرَ واليونان وآسيا الصغرى إلى إقليمِ كامپانيا إلى أن اتّخذت طابعًا جديدًا على أيدي الفنّانين المَحلّيين المُبدعين ذوي الأفكارِ المتحرِّرة .

وأقدمُ طُرزِ الزَّخارفِ الجداريَّةِ الكامپانيَّة هو « الطِّرازُ التَّرصيعيُّ » incrustation style ذو الطابعِ التشكيليِّ والمعماريِّ الخالي تمامًا من رسومِ الشَّخوصِ وهو المعروف « بالطِّرازِ الأوَّل » . وقد شاع هذا الطِّرازُ إبَّانَ حِقبةِ الازدهارِ الفنيِّ في إقليمِ سامنيا ، والراجح أنّه مقتبسٌ من بُلدانِ شرقِ البحرِ المتوسطِ حيثُ تألّفت أهمُّ تياراتِ فنِّ العِمارةِ المتأغرقةِ التي سرت وتوغّلت في أبنيةِ بومبي العامَّةِ والخاصّةِ على السَّواء . ولم يَعُدْ الفنّانُ الكامپانيُّ يقصرُ اهتمامَهُ على مجرَّدِ تسويةِ الجدارِ الحجريِّ بالاكتفاءِ بطلائِهِ بطبقةٍ مِنَ الجِصِّ النَّاعِمِ مثلَما كان يفعَلُ الفنّانُ اليونانيُّ ، بل لقد أولع بتقسيمِ الجدارِ إلى مساحاتٍ متنوِّعةِ الألوانِ وكأنّها قِطَعٌ مِنْ أنواعِ الرخامِ النَّادرة ، وبإضافةِ صورِ الكرانيشِ النَّاتئةِ والأعمدةِ اللاصقةِ بالجُدران ، الأمر الَّذي أدَّى إلى الإيحاءِ بوجودِ فواصلَ بينَ أجزاءِ الغُرفةِ ، وبذلك كان للجدارِ أهميةٌ زُخرفيَّةٌ جديدةٌ تشكيليًّا ولونيًّا ، غيرَ أنَّ خُلوّه مِن لَوحاتِ المناظرِ المصوَّرةِ كان يُوحي بأنّ الغُرفةَ لا منافذَ لها .

وما لبِثَ أنْ زحفت زخارفُ « الطِّرازِ الثَّاني » مستخدمةً المنظوراتِ المعماريَّةَ التي منحت التَّصويرَ البومبيَّ شُهرتَه ، إذ إنها نوَّعت مستوياتِ سطحِ الجدارِ كما استغلّت الإمكانيّاتِ الهائلةَ للألوانِ للتعبيرِ عن الكتلِ والفجواتِ المعماريَّةِ أحسن استغلال بما يُوحي للمشاهد بعمقِ المجالِ الذي يتراءى له من بين رسومِ الجدار . وفي الحقِّ أن تلك المناظرَ الطبيعية كانت أقربَ إلى الأساليبِ الأسيويَّةِ المغاليةِ منها إلى الأسلوبِ الكلاسيكيّ

الباليرينا في أوضاعها وحركاتها التي تحتاج إلى دعامة . وكان دور الراقصين الذكور في أوربا الغربية مقصورًا على حمل الباليرينا خلال نصف القرن السابق لمجيء خبير الرقص الروسي دياغيليف العظيم *Diaghilev (١٨٧٢-١٩٢٩) إلى باريس على رأس فريق الباليه الروسي عام ١٩٠٩ . (شكل ٧٥)

portico **ظُلّة ، سقيفة**

portique m. (arch.)

ظُلّة ترتكز على صفّ من الأعمدة تتصدّر المبنى .

portrait **صُورةٌ شخصية [پُورْتريه]**

portrait m. (arts)

تصويرُ الفنانِ لشخصٍ ما .

Poseidon **پُوزَيْدُون [نِپْتون عند الرُّومان]**

Poséidon (Neptone) (myth.)

هو ابنُ كرونوس *Cronus من ريا *Rhea ، وهو إلهُ البحارِ يُسيِّرُ الرِّياحَ ويُثيرُ العواصفَ ويهبُ الملاحين السلامةَ أو يقذفُ بهم في اللُّجِّ ، ويُشرفُ على كلِّ ما يجري في البحرِ من صيدٍ أو تجارةٍ أو معاركَ بحرية . اتخذ له قصرًا من الذهب ترتكزُ قوائمُه في أعماقِ البحرِ ويعلو فوقَ سطحِ الماء . وكان يتنقّلُ في مَرْكَبةٍ ذهبيّةٍ تجرُّها جيادٌ سريعةُ العدوِ ذاتُ حوافرَ برونزيةٍ وأعرافٍ ذهبيةٍ ، ويحملُ حَرْبةً ذاتَ شُعَبٍ ثلاثٍ يُزلزِلُ بها الأرضَ ويَشُقُّ بها الصخورَ ، وهو ملهمُ الإنسانِ ترويضَ الخيلِ وامتطاءَها وحامي جيادِ السباق . وكان أبوه كرونوس قد ابتلعه ساعةَ وَضَعَتْهُ أُمُّه ، على غِرارِ ما فَعَلَ بإخوتِه ، حتى جاء زيوس *Zeus فجعله يلفظُهم جميعًا ، وقد ظَفِرَ بألوهيةِ البحرِ بعد تقسيمِ العالمِ بينه وبين زيوس الذي احتفظ بالسماء ، وبين هاديس *Hades الذي استقلَّ بالعالمِ السفلي .

واكتسب پوزيدون ، على غرار أقاربه من الآلهةِ شُهرةً في الولَعِ بالنساء نافس بها زيوس ، فتقدم لخِطْبةِ ثيتيس Thetis غير أنه مالبثَ أن هَجرها حين عَلِمَ بالنبوءةِ القائلةِ بأنها ستلدُ ولدًا يكونُ أعظمَ شأنًا من أبيه . وتودَّد إلى هستيا Hestia إلهةِ النارِ العذراءِ دون أن يظفرَ بها ، وغازلَ أفروديتي *Aphrodite وأنجب منها رودس ، وتشكّل

pornography **الماجِنُ (أدبًا وفنًّا)**

pornographie f.

عُني بهذا المصطلح قديمًا عند الإغريق كلُّ ما كان يُكتَبُ أو يُقالُ في العاهراتِ ، أو ما كان يُعلَنُ به من عباراتٍ عن بيوتِ الدَّعارةِ لجلبِ الرجال . ويُطلَقُ الآن على كلِّ ما يُثيرُ الحِسَّ الجنسيَّ أدبًا وفنًّا .

portal **المَدْخَلُ المَهيب**

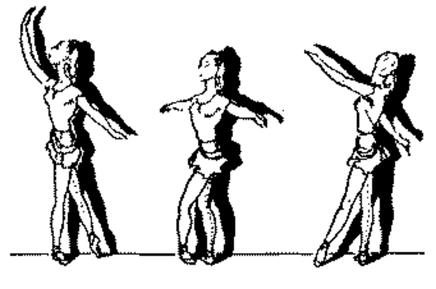
portail m. (arch.)

وهو التشكيلُ المعماريُّ الذي ينتظمُ أبوابَ الكنيسةِ أو الكاتدرائيةِ وسقيفتَها *porch .

port de bras **أوْضاعُ الذِّراعين**

(carriage of the arms) (blt.)

أي هيئةُ الذراعين أثناءَ الرَّقص ، كما تُطلَقُ أيضا على مجموعةِ التمارين المصمَّمةِ خصِّيصًا للتدريب على أوضاعِ الذراعين ، وهي حركاتٌ بطيئةٌ رشيقةٌ بواسطة الذراعين تصاحبُها حركاتٌ منمَّمةٌ تؤديها بقيةُ أجزاءِ الجسم . وأوضاعُ الذراعين هي تمرينٌ على اتساقِ الحركةِ مع التركيزِ على الذراعين حيث يراعي الراقصُ أو الراقصةُ استدارةَ المرفقين ، ووضْعةَ اليدين البسيطةَ الرشيقةَ البعيدةَ عن الغُلوِّ في التأنّي . وعادة ما تمتدُّ الذِّراعُ في اتجاهٍ مختلف عن اتجاهِ الذِّراع الأخرى ولكنَّها تتوازنُ معها وتتحرَّكُ بنفسِ السرعة .





أوضاع الذراعين
(شكل ٨٩)

porteur (one who carries) **حاملُ الباليرينا**

porteur (blt.)

هو الراقصُ الذي يقتصرُ دورُه على حملِ

كانت السببَ وراءَ عودةِ الفنانين إلى تصويرِ المناظرِ المترامية الأطراف المثقلة بتفاصيلِ العمارةِ والنَّحتِ والتصويرِ الحريصِ على إشاعةِ الوهمِ لدى المُشاهِدِ ، حيثُ تُخلِّفُ فينا نفسَ الانطباعِ الذي يخلِّفُهُ رفعُ السِّتارِ عن مشهدٍ من مشاهدِ الأوبرا خلالَ القرنِ الثامنَ عشرَ ؛ فما أكثر ما تُطالِعُنا بقناعٍ تراجيديٍّ فوقَ الكورنيشِ العلويِّ المقوَّسِ الذي تتدلّى منه ستارةُ المسرحِ ذاتُ الأطواء . وما أسرعَ ما يخالجُنا الإحساسُ برقَّةِ المبنى المصوَّرِ وهشاشتِه شأنَ المناظرِ المسرحيَّة ، كما يلفتُنا لضوءُ المبهرُ المسلَّطُ عن عَمْدٍ إلى عُمقِ الخلفيَّة . ويُطلِقُ الفنَّانُ العِنانَ لخيالِه الزُّخرفيّ ، فيمضي يستعرضُ مهارتَهُ في التشكيلِ والتلوينِ وينوِّعُ صيغةَ الزُّخرفةِ من أعمدةٍ ذاتِ زخارفَ حلزونيَّةٍ أو مقعورةٍ وواجهاتٍ مختلفةٍ ورصائعَ مُزدانةٍ بالوريداتِ والأكاليلِ وشماعدَ تعلو الأعمدةَ وشخوصٍ أسطوريَّةٍ وخيلٍ مجنَّحةٍ وجيادٍ بحريَّةٍ ودلافينَ إلى منظوراتٍ تمتدُّ على أكثرَ من مستوًى سابحةً في ضياءٍ مُبهرٍ . ومن ثَمَّ كان أهمُّ أهدافِ « الطِّرازِ الرابع » هو تقديمَ « صورة كبرى » في منتصفِ الجدارِ ، ولم تَعُدْ هذه الصُّورةُ مستقلَّةً بذاتِها بل غدتْ موصولةً بالتكوينِ الزُّخرفيِّ الذي يشملُ الجدارَ بأكملِه .

(الصور ٥٣١ ، ٥٦٤ ، ٥٦٧)

pop art (popular art) **الفنُّ الجماهيريُّ**

art m. (pop) (arts)

منحًى جديدٌ في الفنِّ الأمريكيِّ نشأ عامَ ١٩٦٠ ، ويقومُ على تجميعِ كلِّ ما هو متناوَلٌ شائعٌ في الحياةِ العامةِ وبخاصَّةٍ فنون الدعايةِ التِّجاريةِ ، ثم تشكيلِ ذلك إبداعيًّا لتمثيلِ حياةِ المجتمعِ المعاصر .

Poquelin, Jean-Baptiste (cul.) see: **Molière**

porch **مدخل الكنيسة المسقوف ، السَّقيفة**

porche f. (arch.)

مدخلُ الكنيسةِ المسقوفُ وكثيرًا ما يتخذُ سطحُه شُرفةً أو شِبْهَ مسرحٍ كان يُؤدِّي عليه المنشدون الجائلون *ministrels والمُشعْوِذون والحواةُ أدوارَهم للترفيهِ عن الجماهيرِ في المناسباتِ العامة .

ومن أشهر أعماله « اختطاف السابينات » (متحف المتروبوليتان) و « رعاة أركاديا » (متحف اللوفر) و « الحفل الباكخوسي أمام تمثال پان » (ناشونال غاليري بلندن) .
(الصور ٨ ، ٢١٤ ، ٤٩٩ ، ٥٢٧)

پراديه ، جان جاك Pradier, Jean-Jacques
(١٧٩٢-١٨٥٢) (arts)

مثّالٌ فرنسيٌّ ذاعت شهرته لبراعته في تصوير الجمال الأنثويّ معبّرًا عنه بلمساتٍ رومانسيةٍ ، مثل تماثيله « أنالانتا تأخذ زينتها » و « ربّات الحسن الثلاث » المحفوظين بمتحف اللوفر . (صورة ٥٠٥)

الحاكمُ القضائيّ ، پريتور praetor
préteur m. (cul.)

هو الحاكمُ الرومانيُّ المكلَّف بالإشراف على الأمنِ والعدالة .

پراكستيليس Praxiteles
Praxitèle (arts)

كان المثّالُ پراكستيليس ابنَ نحاتٍ من أثينا مما أتاح له أن ينهَل من خبرةِ أبيه ومن ثقافاتِ الوَسطِ الفني المزدهر الذي كان يحقُّ مدرسةَ اليونان كلِّها . ومع ذلك فقد عمِل كثيرًا خارجَ أثينا وخاصةً في آسيا الصغرى وجزر البيلوپونيز ، وتفرّد بطابعٍ خاصٍّ مستمِدًّا موضوعاته من أساطيرِ الآلهةِ المتوارثة ، واضعًا فنَّه في خدمةِ العقيدةِ الدينية فعلا شأنه وذاع صيته حوالى عام ٣٢٤ ق.م ، على أنه خرج على الصورةِ التي تبنّاها مَنْ سبقوه فأبرز الآلهةَ على هيئةِ فتيانٍ رشيقي القَوام وفتياتٍ جميلاتٍ عارياتٍ رقيقاتٍ ، وصوّر إيروس Eros شابًّا خليعًا وأبولّو Apollo * مراهقًا نزقًا ، بل لقد ضحّى بفحولةِ هيرمس Hermes * وعِفّةِ أرتميس Artemis * مُفضِّلًا إبرازَ رشاقةِ الأجسادِ الغضّة التي عَشِقَها في أوضاعٍ توحي بالتراخي والخدر ، وبرع إزميله في إبراز بضاضةِ اللحمِ وطراوته .

ويقودُنا پراكستيليس إلى عالمٍ خرافيٍّ تسودُه الدّعةُ وقلّةُ المبالاة ، وتومضُ فيه الابتسامةُ الناعسةُ على الشفاه ، وتنتشي الأصابعُ باللّعِب ، وتسبَحُ العيونُ في الأحلام شاردةَ النظرات ، وما كانت آلهتُه التي صاغها بعيدةً عنّا بل هي حريصةٌ على تنحيةِ الحواجزِ

prelude * ، وتسمّى بها كلُّ مقطوعةٍ موسيقيّةٍ تجيء في ختامِ البرنامج الموسيقيّ على أن تكون تتمّةً لصُلبِ المضمونِ الموسيقي الذي وضعَهُ المؤلِّف .

٢ . عزفٌ على الأُرغُن في نهايةِ الطقوس الكنسيّةِ المسيحية يأتي في الختام .

الوِضْعَةُ posture
attitude f.; posture f.

هي ما يكونُ عليه الجسمُ أثناءَ التصوير قائمًا أو قاعدًا أو متّكئًا أو ملتفتًا أو مشيرًا إلى غير ذلك .

pot-purri (Fr.) **(rotten-pot)** (mus.)
تشكيلةٌ نغميّة ، كامِخةٌ موسيقيّة

كلمةٌ تعني المزيجَ والخليطَ ، وتُستخدَمُ في المجالِ الموسيقي للدَّلالةِ على مُقتطَفاتٍ من الألحانِ ليس بينهما رابطٌ تكوينيٌّ إلّا في القليل ، وأكثرُ ما يكوِّنُها في العادةِ ألحانُ المسرحِ الغنائي الخفيف .

دُولابُ الخزّافِ أو الفخرانيّ potter's wheel
roue f. de potier (arts)

الآلةُ المستخدَمةُ في تشكيلِ الأواني الخزفية .

پوسان ، نيكولا Poussin, Nicolas
(١٥٩٤-١٦٦٥) (arts)

مصوِّرٌ فرنسيّ بدأ بإنجاز بعضِ الأعمالِ الزُّخرفيّةِ بقصر لوكسمبورغ غير أنه ما لبث أن أحسَّ بالاختناق داخلَ القيودِ الرّسميّةِ على ممارسته الفنية فآثر الرّحيلَ إلى روما حتى يستطيع أن يصوِّرَ ما يشاءُ على هواه ، وكانت تلك خُطوةً أتاحتْ له ذيوعَ شهرتِه . وفي مبدإِ الأمرِ تأثّر پوسان بالأسلوب التكلّفي والباروكي المعاصر له ، إلا أن التأثير الأكبر وفد إليه من المنابع الأساسيةِ التي استقى منها إلهاماته وهي المنحوتاتُ اليونانية والرومانية ثمّ تصاوير رافائيل الدينيةُ والقصصيةُ وصور مهرجاناتِ تتسيانو الباكخوسيّة وما شابهها . فَعَنْ رافائيل لقَنَ كيف يوجزُ الإفصاحَ عن موضوعه في إيماءةٍ واحدةٍ وكيف يبثُّ في وضعاته التعبيرَ عما يجوسُ في نفوسِ شخوصِه من انفعالات . ومن تتسيانو لقَنَ قيمةَ دفءِ اللّوْن ووفرته .

في صورةِ جَوادٍ ليخدَعَ ديميتر Demeter * . ونظر إليه البعضُ بوصفِه الوالدَ الحقيقيَّ لپرسيفوني Persephone إلى أن تزوّجَ أمفيتريتي Amphitrite حوريةَ البحر المتوسط بعد حبٍّ عارمٍ ، ونصّبها ملكةً للبحارِ فرُزقت منه بتريتون Triton * ورودي Rhode وبنثيسكومي Benthesicyme كما يقال إنه أولد الغورغونة ميدوسا Medusa * الجوادَ المجنَّح پيغاسوس Pegasus وخروساور ، هذا إلى عددٍ لا يُحصى من المخطبات لم يكُنَّ يُشبِعن نَهَمَه الجارف . وكان حصادُ أمسياته عددًا لا يُحصى من الأبناء كان لبعضهم قوةُ الوحوش وعنفُها ، ولبعضهم هيئةُ الجيادِ ، ومنهم من يملكُ القدرةَ على السيرِ فوقَ مياهِ البحار (صورة ٥٠٦)

post and lintel *jambage m. et linteau m.*
نظامُ الأعمِدةِ والعَتَب (arch.)

على الرغم من أن الإغريقَ عرفوا العَقْد arch * إلا أنهم لم يستخدموه ، بل استخدموا في مبانيهم العَتَبَ lintels المستنِد إلى الأعمدةِ أو إلى دِعاماتٍ posts .

posticum (arch. & arts)
المَدْخلُ الخلفيُّ للمَعْبَدِ الكلاسيكيّ

المنطقةُ الواقعةُ خلفَ الخَلْوةِ cella * في المعبد الإغريقيّ والمقابلةُ للمدخل الأماميّ pronaos * وتُسمَّى أيضًا epinaos (انظر opisthodomos) . (شكل ٣٠)

Postimpressionism *postimpressionnisme m.* (arts)
مابَعْدَ الانطباعيّة ، مابعْدَ التأثُّريّة

مُصطلَحٌ يشوبُه شيءٌ من الإبهام ، وكان يُطلَقُ على الحركةِ الفنيةِ التي كانت رَدَّ فعلٍ للانطباعية Impressionism * والانطباعية المحدَثة Neo-impressionism * . وكانت تهدف إما إلى العودةِ إلى المفهوم « الشكليّ » أو العنايةِ الفائقةِ بالموضوع بحيثُ يغدو أكثرَ ذاتيةً . وعلى رأسِ هذه الحركةِ سيزان Cézanne وڤان غوخ Van Gogh * وغوغان Gauguin * .

مقطوعة موسيقية ختامية postlude
postlude m. (mus.)

١ . وتقابلُ المقطوعةَ الموسيقيّةَ الاستهلاليّة

بينها وبينَ عالَمِ البشر .

ومن الخطإِ أن يتمادى المرءُ في إسنادِ الواقعية فحسبُ إلى أسلوبه ، فقد كان براكسيتيليس يعرفُ أيضًا كيف يُحوِّرُ من شكلِ نماذجه على هَدْي أساتذته الكبار . وإذا كان قد أجلس عشيقتَه الجميلةَ فرينيه Phryne أمامَه كي يُشكِّل تحفتَه الرائعةَ « أفروديتي من كنيدوس » Aphrodite of Cnidos* على غِرارها ، فمن المؤكدِ أن التمثالَ لم يعكسْ من قَسَماتِ الغانيةِ الحقيقيةِ غيرَ شَبَهٍ بَعيدٍ .

ويبدو أن هذا الفنانَ المتأثِّر بتعاليمِ أفلاطون Plato كان يبحثُ عن صياغةٍ للجمال المثالي بطُرُقٍ مختلفةٍ عن طرق فيدياس Phidias* انطوت على معانٍ رُوحيةٍ ظلت مجهولةً لوقتٍ طويلٍ .

ولا ترجعُ المكانةُ التي حظِي بها براكسيتيليس والتي لا تقلُّ عن مكانةِ فيدياس أستاذ البارثينون إلى رَوْعةِ تماثيله فحسبُ ، بل كذلك إلى براعته في تجسيدِ لهفة النفسِ الإنسانيةِ إلى المُتَع الحِسِّيَةِ حتى لنحْسبَ المرءَ أن تأثُّرَهُ بمذهب « اللذة » hedonism* يفوقُ تأثُّرَهُ بنظريةِ أفلاطون . (صورة ٣٢)

pre-Columbian civilisation

civilisation f. pré-colombienne (cul.)

حَضارةُ ما قَبْلَ كُولمبس

قَبْلَ مَوْلد المسيح بألفي عام نشأت في أمريكا حضارات لها شأنها بَيْنَ قبائل الهنود الحمر البُدائيَّة الذين كانوا يعيشون في المكسيك وأدْغال أمريكا الوُسْطى الاستوائيَّة ومرتفعات الأنْديز والسُّهول السَّاحلية في بيرو . وقد نشأت هذه الحَضارات وتطوَّرت وازدهرت مُستقلَّةً إحداها عن الأخرى ، وما انتهى إلى العالم المَعْروف وَقْتها شيءٌ عَنها ، فَبَيْنما كانت الحضارات المبكرة في الهند والصِّين بتخطَّى نطاق مَرْحلة العصر النيوليثي كانت ثمة حضارات مُشابهة تجري على أرض أمريكا ، فعند نهاية العصر الجليدي الأخير (٢٥٠٠٠–١٠٠٠٠ ق.م) بدأت سِلْسِلةٌ من الهِجْرات من آسيا إلى أمريكا عَبْرَ جبال ألْيوتيا وألاسكا . وكان المهاجرون رُعاة مغوليِّين من العصر الحجري لا يعرفون عن الزِّراعة شيئًا وإن كانت لديهم فيما يُظَنُّ بعضُ الدِّراية بصناعة السِّلال ، وكانوا قنَّاصين يتَّخذون صَيْدَهم من ضَخْم الحيوان ، وكان لباسهم من جِلْد الحَيوان . وانتشرت هذه الجماعات من الرُّعاة على مرِّ القرون حتى احتلوا الأمريكتين . ومع مَطْلع الألف الثالث ق.م كانوا قد تعلموا الزِّراعة فبدأوا بزراعة الذُّرة وتعلَّموا صناعة الأدوات الفخاريَّة ومن المحتمل أيضًا أن يكونوا قد نسجوا بعض الأنسجة . ونشأت عَبْرَ الحقب الطَّويلة حَضارات شتَّى بلغ الكثيرُ منها مُسْتَوى رَفيعًا عند مَشارِف القُرون الأولى لعَصْر المسيحيَّة . على أنه خلال فترة زمنيَّة تُناهز ٢٠٠٠٠ عام من الحَضارة قَبْلَ رِحْلة كولمبس لم يكن هناك من دوابِّ الحمل المُستأنسة في أمريكا الجنوبيَّة بأسْرِها سوى اللَّاما ، ولم تظهر « العجلة » إلا في اللُّعب القديمة ببلاد المكسيك ، ولم تكن المعادن تُسْتَخْدم في صُنْعِ الأدوات وإنما لأغراض الزِّينة ، وهكذا ظلَّ فَنُّ الصِّناعة في أمريكا القديمة بمنزلة فنِّ العَصْر الحجريّ .

وقد ظلَّت الأمريكتان حتَّى عام ١٤٩٢ مَعزولَتين ومَجهولَتين بالنِّسبة للعالم القائم وقتذاك حين اكتشف كولمبس العالم الجديد ، غَيْرَ أنَّ شعوبهما قد توصَّلت دون عَوْنٍ من أحد إلى كثيرٍ من ابتكارات وحضارة العَصْر الحجري الأخير وحضارة المُدُن المُبكِّرة سَواءً في أوربا أو في الشَّرق الأوسط . ولعلَّ أوَّل أولئك الأمريكيِّين المبتكرين هُمْ شَعب الأولمك Olmec الذي عاشَ في جنوب شَرْق مكسيك (القرن ١ الميلادي) والذي اشتهر بتماثيل اليَشب الصَّغيرة المَصْقولة ذات الوُجوه العابسة والأنوف الفَطساء ، وشعب تشافين Chavin المُولع بالمِعْمار في البِقاع الوُسْطى من مَناطق الأنديز .

كما عاش هُنود المايا Maya منذ القرن الأول إلى الثامن الميلادي في ظلِّ حكم ديني مثلهم مثل الشُّعوب الزراعيَّة الاولى في كافة أرجاء العالم . وفي أثناء مُمارستهم للطُّقوس الدِّينيَّة والزِّراعة معًا انتهوا إلى واحد من أدقِّ التَّقاويم ، فَضْلًا عن طريقة بدائية للكتابة ، وكانت مُدُنهم مراكزَ دينية في أساسها . ورغم أنهم شيَّدوا بَعْضَ الأبنية الدنيويَّة إلا أن اهتمامهم الرَّئيسيّ قد انصب على إقامة مَعابد ترتفع على قواعد هَرَميَّة شامخة مزيَّنة بالزَّخارف المَنْحوتة والملوَّنة معًا لتكون مراكزَ لممارسة طقوسهم الطَّويلة المُعقَّدة . واستمر المايا في شمال يوكاتان Yucatan بشيّدون مَجْموعاتٍ من مَصاطب المعابد الهرميّة ذات الأُسُس الخرسانيَّة والزَّخارف الفُسَيْفسائيَّة أو الرُّسوم الجداريّة .

وفي جنوب المكسيك بنى شعب زابوتيك [ثابوتيك] Zapotec قُصورًا حجريَّة ومقابرَ مزخرفة بالفُسَيْفساء كما كانوا سادة النَّحت الفخَّاري ، على حين أَبْدَعَ خُلفاؤهم الميكستيك Mixtec (٨٠٠–١٣٠٠م) حليًّا وجواهرَ ذاتَ جَمالٍ باهر .

وكانت تيوتيواكان [أي مقرُّ الآلهة] Teotihuacan مَرْكزًا حضاريًّا آخر في وسط أمريكا في وادي المكسيك ، وفيها وحولها عاش على الزراعة شَعْبٌ هيمنت على حياته عِمارة المَعابد الهرميَّة وإن لم تبلغ زخارفها رَفاهة زَخارفِ مَعابد المايا .

وبعد انهيار حضارة تيوتيواكان لأسباب ما زالت مَجْهولةً آلت السُّلطة إلى التولتيك Toltec (٨٠٠–١٣٠٠) في تولا التي كانت تَقعُ إلى الشَّمال الغربيّ من مدينة مكسيكو . وقد عاشت هذه الدَّولةُ العسكريَّة الشَّبيهة بدَوْلة الميكستيك في جَنوب المكسيك إلى أن خلَفَ محلَّها أخيرًا قبيلة الأزتيك [أتيك] Aztec (١٣٠٠–١٥٣٠م) المُقاتلة التي استوعبت — مثلها مثل الرُّومان — كثيرًا من مَظاهر الحَضارات المتعدِّدة التي غزتها . وكان الأزتيك — شأنهم شأن التُّولتيك — خبراء في قَطْع الحجارة فشيَّدوا معابد هرميَّة ضَخْمة ، كما أبدعوا تماثيل حجريَّة فَخْمة قائمة بذاتها .

وسادت في أمريكا الجنوبيَّة خِلالَ القُرون العَشْرة الأولى لعَصْرِ المسيحيَّة حضارات ثلاث في منطقة الأنديز Andes حيثُ شكَّل الموتشيكا Mochica في الأودية السَّاحلية الشَّمالية أواني خزفيَّة ذات مقبض مُقوَّس صيغَت في أشكال واقعيَّة تمثِّل الحياة من حولهم من بَشَر وحيوان وطَيْر ، وكان أروع هذه التَّشكيلات الخزفيَّة ما يمثِّل الصُّور المعبِّرة لرؤوس المُحاربين . على حين أبدعَ النَّاسكا Nasca الذين عاشوا في الأودية السَّاحلية الجنوبيَّة على الخزف تصميماتٍ أقلَّ واقعيَّة وأشدَّ اتِّصافًا بالطَّابعين الهندسيّ والزُّخرفيّ ، وكانت أوانيهم كُرويَّة الشَّكل في غالب الأحيان ولكلِّ آنية مدفقين ، وكانت الوحدات الزُّخرفية بألوانها الزَّاهية ذات

عَرفوا البلاتينَ قبل أن تَعْرِفه أوربَّا . وكانت الكثرة من هذه الشُّعوب تجيد فَنَّ البناءِ فتركوا لَنا مَعابدَ شاهقةً هرميَّةَ الشّكل ، ورأينا شَعب مونشيكا Mochica [السّابق للإينكا] يحفرُ في بيرو قناةً طولُها ثمانية وسَبْعونَ ميلًا ، وبقيت قَنوات سِقايتهم مُسْتخدمة حتّى عام ١٩٢٥ . وتركت لَنا مَمْلكة الإينكا مَسالِكَ في الجبال تُعَدُّ من أرْوَع فُنون الهَنْدسة ، وكذا تركوا في الجبال أنْفاقًا ومَدُّوا جُسورًا حجريَّة وأُخرى خشبيَّة مُعَلَّقة بالجبال ، وبقيت هذه كُلُّها مُسْتخدمة إلى القرن الماضي . ونُقِلَ إلينا أنَّهم استَخدموا « المُتَعَب المنكوس » في نَقْل المياه إلى المَساكن والمَعابد والقِلاع ، كما أنَّ من مَبانيهم التي شيَّدوها ما كانت أحْجارُها ضخْمة يَزِنُ الحجرُ منها مئة طُن .

(الصور ٥٠٨ ، ٥١٢ ، ٥١٥ ، ٥١٩ ، ٥٢٤)

predella **الجُزْءُ الأدْنى من لَوْحَةِ الهَيْكَلِ [المَذْبَح]**
prédelle f. (arts)

ويكون عادةً مزيَّنًا بالتصاويرِ ، وخاصةً المشاهدَ السرديَّة المرتبطة بالموضوع المقدَّسِ المصوَّرِ فوقَ اللَّوحةِ ذاتِ الطَّبَّات أعلاه . وجرت العادةُ أن يتولى مساعدو المصوِّرِ تصويرَ هذا الجزءِ الأدنى .

pre-Islamic Arab attitude towards arts
l'attitude arabe pré-islamique envers les arts (arts) **نَزْعةُ البِيئةِ العَرَبِيَّةِ في الجاهلية نَحْوَ الفُنون**

لم تعرف البيئة العربيةُ قبل الإسلام التصويرَ فنًّا كما عَرَفته الأممُ الأخرى ، ومن ثَمَّ لم يظفر العصرُ الجاهليُّ بشيءٍ من التصاوير . ولعلَّ بُعدَ الأمَّة العربية في جاهليتها عن التصوير كان له أثره فيما بعدُ حين أظلَّها الإسلامُ فكانت أميلَ إلى الأخذِ بما تخال فيه نهيًا عن التصوير وابتعادًا عنه ، ولعل هذا أيضًا كان له أثره في الإخباريين وأهلِ السِّيَر والمفسِّرين فمالوا في تأويلهم إلى ما أُثِرَ عن الرسول ﷺ خاصًّا بالتصوير إلى جانب التحريم . على أن البيئة العربية لم تكن كلُّها على دين الإسلام بل ظلَّ نفرٌ يدينون بالوثنية وباليهودية وبالمسيحية ، فكان التحرُّرُ عن الأخذ بالتصويرِ الذي شمِلَ المسلمين بعيدًا عن أن يشمَلَ غيرَهم ، ومع ذلك لم نظفر

أحْجارُ مَباني العاصمةِ القديمة كوزكو Cuzco المتهدِّمة في تشييد مبانٍ أخرى ، وكان فيما أتى عليه هذا القائد طُرُق المُواصَلات الكُبرى التي تمَّت في عَهْد حَضارة الإينكا . وامتدَّت يَدُ الإسبان إلى المصوغات ذَهبًا كانت أم فِضَّةً فأذابوها وحوَّلوها سَبائكَ ، وبهذا طَمَسوا مَعالِمَ تلك الحضارات التي لم نَعُدْ نَعْرِفُ عَنْها إلّا ما كُشِفَ عنه بَعْدُ على أيدي الأركيولوجيِّين . وللأسف لم نَقَع عَلى وَصْف لعاصمتي الأزتيك والإينكا قبل أن تُخرَّبا وتُدمَّرا ، وليس لنا ما نَعْرفه عَنْها موثَّقًا إلا ما جاء بالقوائم التفصيليَّة لما نهبه الإسْبان من كُنوز وتُحف فنية ولم تمتدَّ إليه يَدُ الإذابة وبَقي على حاله ، غير أنَّ هذا الذي بقي لم يشدَّ انتِباه الفنَّانين الأوربيِّين بما انطوى عليه من تَقْنيَّة رفيعة باستثناء ألبرخت دورر Dürer* وبنفنوتو شلليني Cellini . وتدلُّنا الحَفائر الحَديثة عمَّا كان لِتِلْكُما الحَضارتَيْن من صِلة بما سَبَقها مِثْل التولتيك والأولمك في المكسيك والمايا في جَنوب المكسيك وشُعُوب الأنْديز وسَهْل بيرو السَّاحلي في أمْريكا الجنوبيَّة .

ولم يكن ما لقي الإسبان في ديارِهم على أيدي مَحاكم التَّفتيش من قَتْل وحَرْق وتعذيب ، يرقى إلى ما رأوا من الهُنود الحُمر من تضْحيات بَشَريَّة جَسيمة يُؤدُّونها قرابينَ للآلهة على أيدي زُعمائهم وكَهَنتهم . من ذلك ما يروى من أنَّ مونتيزوما مَلِكَ الأزتيك قد قدَّم قُرْبانًا للآلهة من عبيده ما يربو على اثني عَشَرَ ألْفًا في مُناسبة دينيَّة واحدة ، وكذا ما يُحكى من أن عمَّهُ نزع بيدَيْه في حَفْل افتتاح المَعْبَد الكبير قُلوب عِشرينَ ألْفًا من الأسرى قُرْبانًا للآلهة ، ومن أجْل هذا كانت جُدْران مَعابدهم مُلَطَّخة بالدِّماء ، وكانت نظْرة الإسبان إليهم على أنهم بَرابرة يؤلِّهونَ الشَّياطين .

وما زال الحَفْرُ مستمرًّا في الأمريكتين بَحْثًا عمَّا تركهُ الهُنود الحُمرُ مِمَّا يمثِّل حَضاراتِهم من نَحْتٍ وخَزَف ومَصوغاتٍ ونَسْجٍ ورِيش . فلقد عُرِفَ عن المَرْأة الهنديَّة مُنْذُ ألفي عام مَهارَتُها في غَزْل القُطن والصُّوف جَدائل مُنسَّقة مُسْنوبةً مَهارةً لا تُدانيها مَغازل اليوم . وعلى الرَّغم من أن الهُنود الحُمْر لم يوفَّقوا إلى استخراج الحديد فلقد كانوا مَهَرةً في صَوْغ الذَّهب والفِضَّة ، والغريب أنهم

أسْلوبٍ محوَّرٍ (انظر stylisation) وتضمُّ صورًا للنَّبات والحيوان والأشكال الآدميَّة . ورغم أنَّ أنسجة النّاسكا كانت تُحاكُ بأساليب بُدائيَّة إلّا أنها كانت بالغة الرَّوعة من حيث زهافة النَّسج ومن خِصْبُ التَّلوين الزّاخر بالخيال المميَّز لتلك التَّصميمات المُطرَّزة .

ونمَيَّز شَعْبُ تياواناكو Tiahuanaco (٨٠٠–١٣٠٠ م) الذي عاش بالمُرْتفعات ولاذ بها ، بالفَخامة والضَّخامة التي اتصفت بها تماثيلهم وأبنيتُهم وإن اضمحلت قيمةُ أسْلوبهم الفني بعد عام ١٠٠٠ م ، وما إن حلَّ عام ١٣٠٠ — وهو الذي اختفى فيه أسْلوب تياواناكو — حتى أعادت الشُّعوب السّاحليَّة العملَ بأشكالها وصبغها السِّياسيَّة والفنيَّة معًا .

وقد سادت فَترةٌ اضطرب فيها تاريخُ المِنْطقة عندما تسلَّمت زِمام السُّلْطة أسْرة تشيمو Chimu (١٣٠٠–١٥٣٠ م) التي بَلغت شأوًا بَعيدًا في إنتاج الفَخاريَّات . على أن هذه الاضطرابات لم تَنْتهِ إلا بتولّي قبيلة إينكا Inca مَقاليد الحُكم في المُرْتفعات الجنوبيّة . وكان الإينكا سادة في مَجال التَّشكيل بالحِجارة وَفي إقامةِ الحُصونِ والمَعابد والقُصور ذاتِ الطّابَع المِعْماري الرَّفيع والتي كانت تتوهَّجُ في أبهائها الدّاخليَّة بألَق الذَّهبِ والجواهر ، كما كانوا خبراءَ في صناعةِ المصوغاتِ والفِضّيّاتِ والأنسجة . وقد استسلمت إمبراطوريتا الأزتيك والإينكا في القَرْن السّادِسَ عَشَر للغزاة الإسبان . ففي عام ١٥١٩ نزل الجيش الإسباني في المكسيك بقيادة كورتيز ، ولم يكد يمرُّ على نُزولهم عام واحد حتّى غَدا كورتيز على مَمْلكة الأزتيك بزعامة مونتيزوما Montezuma فأتى عليها ودمَّرها تدميرًا ولم يترُك عاصمتها تنوتشتتلان Tenochtitlan [مكسيكو الحديثة] حتى سوَّى بُيوتها بالأرْض بَيتًا بَعْدَ بَيْت ، ونقل كُنوزها التي لَمْ تُصَبْ بسوءٍ إلى أوربًّا لِيُصاغَ منها ما يُصاغُ وليُحْتَفظ بما تبقَّى بَعْدَ ذلك آثارًا تُقتنى ، ولم يبقَ من مبانيها إلّا مبنى واحدٌ اتُّخِذ كنيسةً وإسْطَبْلًا وحَظيرةً للخنازير . ومِثْل هذا الذي حدث هنا حَدث مِثْله بَعْد قَرْنٍ واحد حين داهم بيزارو بجيشه الإسباني إمبراطوريّة الإينكا في بيرو فغدت مَسْرحًا للمَذابح والنَّهب والتدمير . واستُخدِمت

الأوركسترالي والغنائي ، وتبلغ سرعته على مترونوم ملتزل من ٢٠٠ إلى ٢٠٨ . (انظر presto)

presto **الشديد السرعة ، « پرِسْتو »**
(It.) (fast) (mus.)

إحدى السرعات التي تحدد الأداء الأوركسترالي والغنائي ، وكان موتسارت Mozart* يعني بهذا المصطلح السرعة إلى أقصى غاية ممكنة ، وهو المعنى الذي انطوى عليه فيما بعد مصطلح « المفرط في السرعة » prestissimo* ، وتبلغ سرعته على مترونوم ملتزل من ١٦٨ إلى ٢٠٠ .

priests **الكهنة (المصريون)**
prêtres m. pl. (rel.)

لكي يضمن الملوك والأشراف في مصر القديمة تقديم القربان إليهم بعد مماتهم على مدى الأيام كانوا يوصون إلى أشخاص بعينهم القيام بهذا الواجب ، ويحبسون عليهم ثروات خاصة بذلك ، فتوكل إليهم رعاية المقبرة وصيانتها وإقامة الشعائر الجنائزية .

وكانوا يختارونهم من الكهنة ويورثون أبناءهم وذراريهم أعمالهم من بعدهم . فكان إليهم ترتيل النصوص الدينية مع الأعياد ، كما كان إليهم رعاية تمثال الميت يرشون الماء أمامه ويقدمون إليه القربان من خبز وجعة ولحم مع الأعياد المرسومة . كما كان عليهم مع تقديم القربان أن يشعلوا ضوءًا ليرى التمثال ما يقدم إليه من قربان . ولهذا كان الناس يتركون دنياهم إلى أخراهم وهم راضون مطمئنون بآخرة فيها الأمن والدعة ، آخرة موصولة بدنياهم التي خلفوها يشاركون فيها الأحياء أعيادهم واحتفالاتهم . ولهذه المشاركة كانوا يقيمون في ردهات المعابد أو بداخلها تماثيل لهم لتتقمصها أرواحهم فلا يفوتهم من دنيا الناس شيء .

prima ballerina **الراقصة الأولى أو النجمة**
danseuse étoile (blt.)

هو أرفع لقب يطلق على راقصة الباليه .

prima donna (It.) (mus.) **پريما دونّا**

المغنية الأولى بين مغنيات الأوبرا .

première **العرض الأول للمسرحية**
(of an original production) *création f.* **(drama)**

هو العرض الأول في العالم لعمل مسرحي جديد كل الجدة ، ولكنه يستخدم تعسفًا في حالة العرض الأول لإحدى المسرحيات القديمة حين تقدم بإخراج جديد .

Pre-Raphaelite Brotherhood *Confrérie f. pré-Raphaélite* (arts)
رفاق العودة إلى نهج ما قبل رافائيل

هم بعض الفنانين الإنجليز الذين اتجهوا في عام ١٨٤٨ نحو ممارسة نهج ما قبل الفنان رافائيل إباءً منهم للفن الفيكتوري الأكاديمي الذي أصبح في نظرهم لغوًا . وقد عابوا على الفن الأوربي ماديته ووثنيته منذ عصر النهضة وطالبوا بالعودة إلى فن القرن ١٥ الذي ساد قبل رافائيل لطهره وروحانيته . وقد آزر هذه الحركة الناقد الإنجليزي جون راسكن John Ruskin ، وكان من بين من ضمهم هذا الاتجاه جبرييل روزيتي Rossetti ووليام موريس Morris وهولمان هنت Hunt الذي زار مصر وله لوحة مشهورة هي « أوبة الفلاحة المصرية مع الغسق » .

The Presentation of Jesus Christ in the Temple *La Présentation de Jésus au Temple* (rel. & arts) **تقدمة [تقديم] يسوع المسيح في الهيكل بعد أربعين يومًا من ميلاده**
see: **The Circumcision of Chris**
(صورة ٥٢٢)

Presentation of the Virgin in the Temple *La Présentation de la Vierge au Temple* (rel. & arts) **تقدمة العذراء في الهيكل**

حين دعت حنة أم العذراء الله أن يهبها طفلًا وعدت أن تقدمه نذرًا للرب . وبعد أن رزقها الله مريم قدمتها حين بلغت الثالثة من عمرها إلى الهيكل لخدمة الرب ، وقيل إن الطفلة تهللت أمام المذبح . ويصور تشيما دي كونيليانو Cima di Conegliano هذا المشهد في لوحة يحتفظ بها متحف درسدن .

prestissimo (It.) (very fast) (mus.)
المفرط في السرعة ، « پرِسْتِسّيمو »

إحدى السرعات التي تحدد الأداء

هؤلاء بتصاوير فيما عدا تصاوير السريان اليعاقبة Jacobites والنحل الأخرى من المسيحيين الشرقيين ، وهو ما يبرهن على أن البيئة العربية لم تكن مغرمة بالتصوير . وظل هذا الأثر البيئي الذي صرف العرب عن الأخذ بالتصوير ممتدًا عهود الإسلام الأولى إلى أن كانت تلك الصلات التي عقدت بين الشعوب العربية وشعوب أخرى ذات حضارات مختلفة عن الحضارة العربية وتحمل فنونًا مختلفة منها فن التصوير وفن النحت . وكما أفاد العرب من حضارات تلك الشعوب التي خالطوها أدبًا وعلمًا أفادوا أيضًا منها فنًا ، فكانت تلك الجولات الأولى في التصوير يوم أن عرفوه فيما شاهدوه عن تلك الأمم ، وكانت نشأة المصورين العرب الذين تتلمذوا على الفنون التصويرية لتلك الأمم المختلفة مسيحية وبيزنطية وساسانية ، غير أنهم كانوا لا يزالون قريبي العهد بتعاليم الرسول الخالصة التي لا تعرف لهو الحياة وترى فيما يصرفها عن وجه ربها شيئًا محرمًا . ومن أجل هذا كان ذلك التزمت في النظرة إلى التصوير وغيره مما يشبهه ، إذ كان الإسلام حريصًا ألا يكون بين العابد وبين ربه شاغل من رسوم وتصاوير فخلت المساجد الأولى من كل رقش أو نقش ومن الإسراف في مباهج الحياة .

preliminary scheme; rough draft
avant-projet m. (arts & arch.)
التخطيط الأولي ، الصياغة المبدئية لمشروع ما

هو ما يوضع من تصميم مبدئي فني على صورة عامة دون تفصيل .

prelude **موسيقى استهلالية ، تصدير موسيقي**
prélude m. (mus.)

تمهيد لافتتاحية الأوبرا ، كما أن ثمة تأليفًا آليًا مستقلًا يطلق عليه هذا المصطلح . وهو نموذج موسيقي من التأليف الحر شاع خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يضم صورًا شاعرية لانطباعات متعددة تقابل « نزوات » capriccio* باغانيني Paganini* في حرية البناء ، تناولها كلود ديبوسي Debussy* على بيانو بطريقة متحررة ، على حين تقف نزوات باغانيني أساسًا عند حد استعراض المهارة الفائقة في آلية العزف على الكمان .

prima vista (It.) (mus.) **المَنْظَرُ الأوَّل**

المنظرُ الأوَّلُ من مناظرِ الأوبرا أو المسرحيةِ .

The Primitives **البُدائيُّون**

les primitifs m. pl. (arts)

كلمةٌ تطلَقُ على الفنانين الإيطاليين قبل عام ١٤٠٠ ، كما تُطْلَقُ على فناني الأراضي المنخفضة (هولندا) قبل عام ١٤٥٠ . وتُطلَقُ أيضًا على من لم يتلقَّ من الفنانين دراساتٍ مَنْهَجيةً ، واتسمت منجزاتُهم بالتلقائيةِ مثل هنري روسو الفرنسي Henri *Rousseau والجدَّةِ موزس Grandma Moses .

primo uomo (It.) (mus.) **بريمُو أُومُو**

المُغنِّي الأوَّل بين مغنِّي الأوبرا .

print **الصُّورةُ المَطْبوعةُ**

estampe f. (arts)

هي الصُّورةُ المَطْبوعةُ بشكلٍ مطلَقٍ سواءٌ على النُّحاس أو الخشَب أو الحجَر أو الشَّاشة الحريريَّة .

prism **مَنْشورٌ**

prisme m. (arts)

جسمٌ شَفَّافٌ ذو جوانبَ مستويةٍ ينكَسِرُ من خلالِهِ الضَّوءُ فيحلِّلُهُ إلى أطيافِهِ السَّبعةِ : البنفسجيّ والأحمر والأزرق والنيليّ والأخضر والأصْفر والبرتقاليّ .

The Procession to Calvary *La Montée au Calvaire* (rel. & arts) **المَسيحُ في طَريقِ الجُلْجُثةِ**

يَرْوي مَتّى ومرقص ولُوقا في أناجيلهم أنه فيما كان المسيحُ في طريقه إلى الصَّلْب التقوا بقيروانيّ يُدْعى سمعان أقنعوه بحملِ الصليب عن المسيح . وليس غير يوحنا وَحْدَه الذي يقرِّرُ أنَّ يسوع حمل صليبَه إلى موضعِ الجمجمةِ الذي يقالُ له بالعبرية الجُلْجُثة . ويروي مصدرٌ آخرُ أن الجندَ الرومان حينما رأوا المسيحَ يتعثَّر تحت ثِقَلِ الصليب كلَّفوا أحدَ المارة ويُدْعى سمعانَ القيروانيَّ بحمل صليبِه .

proconsul (cul.) **بروقُنصُل**

هو حاكمُ إحدى الولاياتِ الرومانيةِ ، وكان عادةً يشغَلُ منصِبَ القنصل قبل ذلك .

prohibition of figurative art in Islam

l'interdiction de l'art figuratif en Islam (arts)

التصويرُ التَّشْخيصيّ الإسلاميُّ بين الإباحة والتحريم

كما أن الإسلام لم يحارب التصوير على إطلاقه وإنما حارب ما كان منه صارفًا للمتعبِّدِ عن عبادته أو لافتًا للمسلم إلى وَثَنِيَّته الأولى ، كذلك كانت آياتُ « الكتاب المقدَّس » صريحة في النَّهي عن اتِّخاذِ ما يُنْحَتُ للعبادة .

فثمةَ آياتٌ في « العهد القديم » تدور حول تحريم صنعِ التماثيل لغرض العبادةِ على الرغم من تأوُّلِ بعضِهم لآيةٍ منها بأنها صريحةٌ في تحريمِ صناعةِ التماثيل لذاتها وهي : « ملعون الإنسان الذي ينحت تمثالًا منحوتًا أو مسبوكًا لدى الرَّبِّ عمل يدي نحّات ويضعه في الخفاء » ، ولقد فات هؤلاء المتأوِّلين أن ختامَ الآيةِ يرمُزُ إلى أن اتخاذ التماثيل كان للعبادة ، فلقد جاء في سفر الخروج [٢٠ :٣–٥] « لا يكون لك آلهةٌ أخرى أمامي . لا تصنع لك تمثالًا منحوتًا ولا صورةً ما ممّا في السماء من فوق وما في الأرضِ من تحت وما في الماء من تحت الأرض لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرَّبُّ إلهُك .» ويتَّضِحُ من سياقِ النَّصِّ أن التحريمَ منصبٌّ على النحتِ الذي يصوِّرُ القُوى الإلهيَّةَ على أيِّ نسَقٍ كان ، ثُمَّ على عبادة هذا التمثالِ المنحوتِ ، فالتحريمُ مشروطٌ بشَرْطين أوَّلُهما تصويرُ الآلهة وثانيهما عبادتُه ،

أما ما عدا ذلك فهو مباحٌ . وإذا كان التحريمُ قد جاء في العهدِ القديم صريحًا فإنه لم يَرِدْ له ذكرٌ في القرآن الكريم ، ومن العسيرِ العثورُ في القرونِ الأولى للإسلام على نصٍّ صريحٍ على نحْوِ ما جاء في سفر الخروج . على أن بعضَ مؤرِّخي الفنِّ مثل لامانس H.Lammens وغيوم A.Guillaume قد ذهبوا إلى أن تحريم تمثيل الشخوص في اليهودية قد جاء في فترةٍ لاحقةٍ من التاريخ اليهودي حين أعاد رجالُ الدِّين بعضَ آياتِ « العهد القديم » بما يحرِّمُ هذا الفنَّ بوَصْفِهِ محاولةً متطاولةً لمحاكاةِ الله في صنعه ، ويرون أن هذا التفسيرَ اليهوديَّ المستحدثَ قد واكَبَ فجرَ صياغةِ الفقهِ الإسلاميِّ وأنه انتقل إلى الفكر الإسلاميِّ على أيدي رجالٍ من اليهود أسلموا ، غير أن رَواسبَ من أفكارِ التلمودِ ظلَّت مُعَلَّقةً بأذهانهم ثم لم تلبث أن تسرَّبت إلى فكرِ بعضِ فُقَهاء الإسلام ، مستدلِّين على ذلك باحتواءِ بعضِ الأحاديثِ الدِّينية صراحةً على الموقف نفسه الذي وقفته الشريعةُ الموسويَّةُ تجاهَ التصويرِ على أنه اعتداءٌ على ما اختصَّ اللهُ نفسَه به . ولاشكَّ في أن بعضَ أحْبارِ اليهود قد دخلوا الإسلامَ في حياةِ الرَّسول وصاروا من صحابتِهِ ورُواةِ أحاديثِهِ مثل عبد الله بن سلام الذي كان أُستاذًا لأبي هريرة ، ومثل كعب الأحبار الذي تتلمذ على يديه ابن عباس .

ومع أن القرآنَ الكريمَ يَخْلو مما يُشيرُ عن قربٍ أو عن بُعدٍ إلى تحريمِ الصُّور ، لكنْ ثمةَ إلى هذا الذي يحمل في طياته إباحة التصوير ما يحملُ في طياته هو الآخرُ ما يحرِّمُه ، فلقد رُوِيَت عن النبي ﷺ في ذلك أحاديثُ منها : « إن أشدَّ الناس عذابًا يومَ القيامةِ المصوِّرون » ، ومنها « لا تدخل الملائكةُ بيتًا فيه كلبٌ ولا تصاوير » ، ومنها « إن الذين يصنعون هذه الصُّورَ يعذَّبون يومَ القيامةِ يقالُ لهم أحيوا ما خلقتم » . غير أنه من المسلَّم به أن ما جُمِعَ من كتبِ الأحاديث ليس كلُّه صحيحًا ، ولو سلَّمنا بصحةِ تلك الأحاديثِ فللتأويل فيها متَّسَعٌ ، فقد تكون هذه الكراهيةُ للتصاوير والمصوِّرين هي ما أُريد به صرف الناسِ عن عبادةِ الله أو ردُّهم إلى الوثنية والشِّرك أو تشبيهُهُم الله في صورٍ لا تليقُ بجلالِهِ ، وأنَّ المصوِّرَ الموعودَ بعذابِ النار هو الذي يأتي هذا وذلك عَمْدًا ليُضِلَّ به الناسَ عما هداهم الله إليه ، وأن كل ما نجدُه من رأيٍ حولَ تحريمِ التصويرِ فمردُّه إلى تأويلاتٍ فِقهيَّةٍ تُعزى إلى جمهرةٍ من الفقهاء أعْمَلوا فكرَهُم في استخراج ما يؤيِّدهم على ذلك من أحاديث ، وقد يكون هذا التحريمُ امتدادًا لتأثُّرِ القَوْمِ بما كانوا عليه من وثنيةٍ قديمةٍ ، فخيفَ عليهم مع إباحةِ التصويرِ أن تنزعَ نفوسُهم إلى ما وجدوا عليه آباءَهم ثم ما ألِفوه زمنًا طويلًا ، فعلَّةُ التحريم في صدرِ الإسلام كانت الخشيةَ من الرِّدةِ بما يُجيزُ القولَ إنه كان تحريمًا موقوتًا بزمنٍ وبظروفٍ خاصَّةٍ ، ولم يكن مطلقًا في الزمانِ والمكانِ وأنه لا معْنى لهذا الحَجْرِ متى أُمِنَ جانبُ العبادةِ والتعظيم . ويقولُ الإمامُ المعاصرُ محمد

عبده : « إن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين في تأويل قوله ﷺ : (إنَّ أشدَّ الناسِ عذابًا يومَ القيامةِ المصورون) ، وفات هؤلاء أن الحديثَ ينصرِفُ إلى ذلك التصويرِ الذي شاع في الوثنيةِ والذي كان القصدُ فيه إلى تأليه بعضِ الشخصيات . أما ما جاء لغير ذلك من تصاويرَ قُصِدَ فيها إلى المتعةِ والجمالِ فلا يُحْمَلُ قولُ الرسول عليه » .

ويُروَى أن عائشةَ زَوْجَ الرسولِ (رضي الله عنها) وَضعَتْ في بيتها سِتْرًا عليه تصاويرُ فقالَ لها الرسولُ ﷺ : « أميطي عنّي فإنه لا تزالُ تصاويرُه تعرِضُ لي في صَلاتي » . وتقولُ عائشةُ إن الرسولَ قد نزع السِّتْرَ ، فقطعته هي وسادتين كان يرْتَفِقُ عليهما . وهو ما يعني أن كراهيةَ الرسولِ للتصوير لم تكن عامَّةً بل كانت خاصَّةً تشملُ ذلك الجانبَ الذي يَشْغَلُ عن العبادةِ . أما إذا كان للزينة فلا كراهيةَ فيه . كما يروي أصحابُ السِّيَرِ والأخبارِ أن زوجاتِ الرسول كن يتَّخذن أقمشةً مزخرَفةً برُسومِ الإنسانِ والحيوان .

وليس من منطقِ الأمورِ أن يُحرِّمَ التصويرُ على إطلاقِه مع أنه قد يكون عمادًا في حفظ حقوقٍ شرعيةٍ كما هو الشأنُ في صورِ الغَرْقى والأمواتِ من مجهولي الشخصيةِ والتي تَعرِضُها الدولةُ على الملإ ليتعرَّفَ عليهم ذووهم ، وتتحدَّد بذلك الحقوقُ والواجباتُ والأحكامُ الزوجية وحلولُ الديونِ والهباتُ والمواريثُ ونحوُ ذلك . وقد يكونُ التصويرُ كذلك سببًا من أسبابِ تحذيرِ الأمة من اللصوصِ والمحتالينَ والجواسيسِ والإرشادِ عنهم . ومن الصورِ مرسومةً أو منحوتةً ما نعرفُ به أسرارَ جسمِ الإنسانِ والحيوانِ والنباتِ والصخور وغير ذلك مما هو لازمٌ في علومِ الناسِ وفي تقدُّمِ البشريَّةِ وتطورها .

والثابتُ أن وقفةَ العالمِ الإسلاميِّ من التصوير لم تكن على دَرَجةٍ واحدةٍ على مرِّ العصورِ تحريمًا وتحليلًا ، فلم تنشأ تلك الوقفةُ العدائيةُ للتصويرِ إلا متأخرةً على يدِ إمامٍ من أئمةِ الشافعيةِ هو الإمامُ النَّوَوي المتوفَّى بمصرَ ١٣٣٢ م الذي حرَّم التصويرَ ، ما له ظلٌّ وما ليس له ظلٌّ وإن كان قد أحلَّ تصويرَ النباتِ وما لاتَدِبُّ فيه الحياةُ .

على أنه يمكنُ القولُ بلا تخوُّف إنَّ نَهْجَ الناسِ في الحياةِ لا يخضعُ في الكثيرِ إلى ما يتلقَّوْنه من مواعظَ دينيةٍ ، فكثيرًا ما يعملُ الناسُ بخلافِ هذه المواعظِ في حياتهم اليومية . وما أكثر ما رفضَ السلاطين والملوكُ في العالَمِ الإسلاميِّ اعتراضاتِ الفقهاءِ وأهملوها حين تعارضت مع رغباتهم رغمَ تمسُّكِهم العامِّ بالعقيدةِ وإخلاصِهم لدينِهم ، والأمثلةُ على ذلك لاحصرَ لها .

profile **جانبيَّة**

profil m. (arts)

العملُ الفنِّيّ تصويرًا كان أم نحْتًا أم نَقْشًا الَّذي يُمَثِّلُ مَلامِحَ الوَجْهِ أو الجِسْمِ من جانِبٍ واحِدٍ .

programme music **المُوسيقى ذاتُ البَرْنامَج**

musique f. à programme; musique programmatique (mus.)

مصطلحٌ أضافه فرانتز ليست Liszt* حين وضع مقطوعاتٍ موسيقية شارحةً ضِمْن قصائِدِه السّيمفونيـة symphonic poem* وأطلق عليها اسمَ « برامج » programmes . وينطبقُ هذا المصطلحُ الآن على أيّ موسيقى آلية توحي بأفكار أدبيَّة أو تستحضِرُ صُوَرًا ذهنيّةً . وقد استُخدم هذا اللَّوْنُ من الموسيقى منذُ القرن السادسَ عشَرَ ، وكان على النَّقيض منه الموسيقى المطلَقة absolute music* أو الموسيقى التَّجريديّة abstract music .

ولقد قامت الحركةُ الرُّومانتيكيّةُ في الموسيقى بثورةٍ على الأوضاع والأنماط المحدَّدة الصارمة التي سادت العصرَ الكلاسيكيَّ والتي كان من أهمِّها السِّيمفونيةُ التي تنشد الأفكارَ العامّةَ المطلَقةَ ، ومضى الموسيقيُّون الرُّومانتيكيون يخاطبون مشاعرَ الإنسان المشتَبِك مع الحياة في صراعٍ وجدانيٍّ ، ومن ثَمّ لجأوا إلى ربط موسيقاهُم ببرامجَ شاعريّةٍ أو أدبيّةٍ أو وصفيّةٍ .

وهكذا حلّت القصائد السِّيمفونيـة symphonic poem* مكان السّيمفونيـات الكلاسيكية ، بل إن السِّيمفونياتِ القليلةَ التي كتبها الرُّومانتيكيون قد ارتكزت في مضمونها على مثل هذه البرامجِ الوصفيّة والشاعرية . وبمعنًى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرُّومانتيكية وبين الموسيقى الكلاسيكية هي المقارنةُ بين الموسيقى الرومانتيكية ذاتِ البرامجِ التي تعكس مشاعرَ الفنان وأحاسيسَه الذاتيةَ ، أو التي تصوّرُ أحداثًا خارجةً عن البناءِ الموسيقيِّ ذاتِه ويكون تصويرُها من خلالِ المؤلِّف ذاتِه ، وبين الموسيقى المجردة الموضوعية التي ينبعُ جمالُها من دقّة التناسقِ وروْعةِ البناء وترابُط أجزائها وتوافُقها مع القواعد المعترَف بها للتأليف الموسيقيِّ والتي تخدمُ العملَ الموسيقيَّ ذاته . ولقد كتب فرانتز ليست Liszt* اثنتي عشرةَ قصيدةً سيمفونيةً تمثل الجزءَ الأكبرَ من مؤلَّفاته الأوركسترالية وأهمها قصيدتُهُ المسمّاة « بالمقدمـات » Préludes التي توضِّح كلَّ سماتِ أسلوبه ، وهي تترسّم خطى بعضِ أبياتٍ اختارها من قصيدة تُنسب خطأً للشاعر لامـارتين Lamartine التي تحمل نفس العنـوان : « أليست حياتُنا غيرَ سلسلةٍ من المقدّمات لذلك النشيد المجهولِ الذي يُوقّع الموتُ أولى نبراته المَهيبة ؟ الحبُّ هو إشراقة الفجر في كل حياة ، ولكن ألا ترى معي أنه بعدَ نشوةِ السعادة الأولى يستحيل إلى عواصف تذرو أوهامه الجميلة ؟ دعني أسألك أين تلك النفس التي تخرج من إحدى هذه العواصف مثقلة بالجراح ثم لا تنزع إلى الريف تنشد السلوان في سكينته ؟ على أن الإنسان لا يكاد يغفو في أحضان هدأةٍ تمنحُها الطبيعةُ إياه حتى يُهرع آخر الأمر إلى مواطنِ الخطر مستجيبًا لنداء الحرب . وفي قلب المعركة يستردّ وعيَه الكاملَ ويستجمعُ كلَّ طاقاته من جديد » .

فلقد بعث هذا البرنامجُ التّصويريُّ الحياةَ في موسيقى قصيدة ليست السيمفونية بما يحرّكه من نبضٍ في لحظاتِ الحبِّ الذي يمثّل غايته الكبرى ، ثم في لحظات الصّراع الذي اتخذ منه هدفه المثاليّ والذي لا مفرّ للإنسان من أن يلقى خلالَهُ بعضَ الهزائم ، وما يعقُبها من لحظات نزع فيها إلى الطّبيعة محاولًا استعادةَ توازنه الرُّوحي في وَحْدته . وأخيرًا في عودته من جديد إلى حلبة الصّراع ليحقّق النصر النهائيّ مُتخطّيًا كل العوائق والصعاب . وتُنشئُ « مقدمات » ليست نموذجًا للقصيدة السيمفونية بما تحتشدُ به من صُورٍ ـــ بدلًا من الأفكار ـــ تُثير العديدَ من المشاعر ، وكان قد كتبها في وقتٍ لم يعد فيه النّاسُ يخجلون من الإفاضة في التّعبير عن مشاعرهم الدّفينة بعد أن كان المؤلِّفون الكلاسيكيُّون يُخضِعُون مشاعرَهم الذاتية لإقامة التّوازن اللازم لإبراز

Gaea للإلهةِ هيرا Hera* يومَ زفافها إلى زيوس . وكانت تلك التُّفاحات على مقربةٍ من جبالِ أطلس شماليّ إفريقيـة . وكانت الهسبريديس بناتُ العملاق أطلس الثلاث [أو السبع] يحرُسْنها يساعدُهُنّ أفعوانٌ ساهرٌ لا يغفو . وقصد هرقلُ ذلك المكانَ وحصل على التُّفاحاتِ مسترشدًا بما رسمه له بروميثيوس . (صورة ٥٢٠)

pronaos *pronaos m.* (arch. & arts)

المدخلُ الأماميُّ لِلْمَعْبَدِ الكلاسيكيِّ اليونانيِّ

المنفذُ الذي يدلف الزائرُ عبرَه للوُصولِ إلى الخَلْوةِ cella* .

Propertius **بروبيرتيوس**

Properce (cul.) **(٤٧–١٥ ق.م)**

ثالثُ الشعراءِ الذين شكّلوا جماعةَ مايسناس Maecenas* [فيرجيل وهوراس] في خلقِ نوعٍ جديدٍ من القصائدِ هو الشعرُ الإليجيّ الذي ثبت أنه ابتكارٌ رومانيٌّ خالص . وإذا كان ثمّة شعراءُ رومان آخرونَ قد سبقوا بروبيرتيوس إلى التعبيرِ عن مباهجِ الحبِّ وعذاباتِه ، فقد تحوّل الشعرُ على يدِ بروبيرتيوس إلى نوعٍ من اليومياتِ الخاصّةِ والأسرارِ الغراميةِ .

The Prophet's ﷺ iconography *l'iconographie f. du Prophète* (arts) **إيقُونُوغرافِيةِ الرَّسُولِ ﷺ**

إن الصورَ التي تبدو فيها ملامحُ النبيِّ المتخيَّلةُ ، واضحةً مكتملةً غايةً في النُّدرةِ ، وترجعُ في الأكثرِ إلى فترةٍ مبكرة ، مثالُ ذلك صُوره المُتخيَّلةُ الواردةُ بمخطوطة « جامع التواريخ » (المتحف البريطاني) في مستهَلِّ القرنِ ١٤ . وابتداءً من أواخرِ القرن ١٤ أو ربما قبل ذلك بقليلٍ تميّزت صورُ الرسولِ المتخيَّلة بهالةٍ من النورِ وكأنها شعلةٌ نورانيةٌ شبيهةٌ بالهالةِ الممثَّلة في صورِ بوذا وتماثيلِه ؛ ومثالُ ذلك صورُ مخطوطة « معراج نامه » Mir'aj nama* (دار الكتب القومية بباريس). ومنذ أواخر القرن ١٦ جرى العرفُ على رسم خمارٍ فوقَ الوجهِ المتخيَّل للنبي ﷺ ينسدلُ من الجبهةِ حتى الذقنِ لحجبِ ملامحِه توقيرًا لشخصِه وربما إرضاءً لأصحابِ الرأي المتشدِّدِ ، مثالُ ذلك صورُ مخطوطة« سير النبي » (متحف طوب قابو بإستنبول) . ثم

Fleur de pierre التي تكشف عن شخصيتِه أكثر من أيِّ عملٍ آخر من أعمالِ الباليه .

كذلك ارتفع بروكوفييف بفنِّ الموسيقى التصويريّة للأفلامِ السينمائيّة حين وضع موسيقى دُرَّتي المخرج العبقري أيزنشتاين Eisenstein ، وهما فيلم « ألكسندر نفسكي » Alexander Nevsky المحتشدُ بالغنائيّات الوطنيّةِ وفيلم « إيڤان الرهيب » Ivan the terrible . وقد أسهمت هذه الموسيقى بقدْرٍ كبيرٍ في المجد الذي ظَفِرَ به أيزنشتاين ، حتى غدت موسيقى الفيلمَيْن متعةَ عُشّاقِ الموسيقى في حَفلاتِ الكونسير .

Prometheus **بروميثيوس**

Prométhée (myth.)

هو ابنُ إياپيتوس Iapetus أخي كرونوس Cronus* ، وهو الإله الذي منح البشرَ النارَ فمدّ لهم في حبالِ المدنيّةِ والحضارة . وتعني كلمة بروميثيوس العارفَ بالغيبِ أو الثاقبَ البصيرة . وإلى هذا الإلهِ يُعْزى خلقُ الإنسانِ من طينٍ حتى نفخت فيه أثينا Athena* من رُوحِها . وعلى حين كان بروميثيوس يُحِبُّ خَلْقَه ويناصرُهم كان زيوس على الضدّ من ذلك يُبْغِضُهم ، فأثار بينهم القلاقلَ وحرمَهم النارَ بدفئها . وقد استطاع بروميثيوس أن يُهيِّئَ لخلقه نارًا اختطفها من السمواتِ [أو من كُورِ هيفايستوس Hephaestus*] وحملها إلى الأرضِ في قصبةٍ جَوفاءَ ثم عَلَّم البشرَ العلومَ والفنونَ ليتميَّزوا على الحيوان . ولقد أثار اختطافُ بروميثيوس للنارِ غضبَ زيوس عليه حتى همَّ بإبادةِ البشر — كما يقولُ أيسخولوس Aeschylus* — غير أنه لم يستطع أن يفعلَ شيئًا . وجدّ زيوس في الهيمنةِ على بروميثيوس وإخضاعِه لسلطانِه فأمر هيفايستوس أن يحملَه إلى رَبوةٍ نائيةٍ في جبلِ القوقاز ويتركه مقيَّدًا بالسَّلاسِل ، فكان يَحُطُّ عليه مع كلِّ صباحٍ نسْرٌ ينهشُ كَبِدَه حتى إذا ما أمسى الليلُ عادَ الكبدُ سليمًا كما كان فيعودُ النسرُ فينهشُه وهكذا دَوالَيْكَ إمعانًا في تعذيبه إلى أن كان خلاصُه على يدِ هرقل Hercules* ، وكان قد خرج يتجوّلُ بحثًا عن تُفّاحاتِ الهسپريديس الذهبيةِ فقتل هرقل النَّسْرَ وحلَّ الأغلالَ . وما إن أصبحَ بروميثيوس طليقًا حتى جازى هرقلَ على صنيعِه فدلَّه على مكانِ التُّفّاحاتِ الذهبيةِ التي أهدتها الإلهةُ غيا

الفكرةِ المطلقة في صُورَتِها العامّة غير مهتمّين إلا بالمشاعرِ الموضوعية المطلقة .

ومن أمثلة موسيقى ليست ذات البرامج أيضًا : « ما يُسمع فوق الجبل » و « الكوميديا الإلهية » و « هاملت » و « سيمفونية فاوست » و « بروميثيوس » . ومن أمثلة غيره من الموسيقيين : « صور في المعرض » لموسورسكي Moussorgsky* و « صنوبريات روما » و « نافورات روما » لريسبيغي Respighi و « الكواكب » لهولست Holst . كذلك عاش هكتور برليوز Berlioz* تجربة حب نادرة ألهمته تأليف « السيمفونية الخيالية » التي ضمّنها عدّة أفكار اقتبسها من البيئة الموسيقية والأدبية التي عاش بينها في باريس .

Prokofiev, Sergey (Serghei) (mus.) **بروكوفييف ، سيرجي (١٨٩١–١٩٥٣)**

مؤلِّف موسيقى روسيّ وعازف بيانو تتلمذ على رمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov* وغيره . عاشَ بعيدًا عن روسيا منذ عام ١٩١٨ ثم عاد ليستقرّ بها عام ١٩٣٤ . وما لبث أسلوبُه المبكّر الذي بلغ في حدَّتِه أحيانًا مبلغ الثورة على التقاليد الموسيقية الصارمة أن أصبح أشدَّ بساطةً ووضوحًا وأقرب إلى أذواقِ الغالبيّةِ من الناس ، مثل مقطوعة « بُطْرُس والذئب » Peter and the wolf ومثل كونشيرتو الفيولينه . ومع ذلك تعرَّضت بعضُ أعمالِه الأخيرةِ للإدانة الرسميّةِ بوصفها أعمالًا تنطوي على الكثيرِ من « الشكلنيّة » formalism* والرجعية ومحاكاة النمط البورجوازي عام ١٩٤٨ بين من أدانتهم الدولةُ من كبار الموسيقيين الرُّوس .

وقد ألّف سبع سيمفونيات ومقطوعتي كونشيرتو للفيولينه وخمسة كونشيرتات للبيانو فضلًا عن عددٍ من الأوبرات مثل « الحرب والسلام » مستلهمًا قصة تولستوي الخالدة و « الملاك المتوهج » Flaming angel و « حُبّ البرتقالات الثلاث » Love for three oranges .

وقد كتب بروكوفييف عِدّةَ عروضٍ للباليه يتميَّز من بينها « روميو وجولييت » Romeo and Juliet و « سندريللا » Cinderella ، وتتألّق فوقها جميعًا « زهرةُ الصخر » La

بَطَلُ المَسْرَحِيَّةِ الإيجابيّ ، protagonist
البَطَلُ الرَّئيسيّ *protagoniste m.* (drama)

هو الممثلُ الرَّئيسيُّ الذي كان يؤدي أدوارًا ثانويةً إلى جانبِ الدورِ الرئيسي في الدراما الإغريقية . وهو الآنَ الذي يؤدي الدورَ الرئيسي فَحسبُ ، وهو الذي يؤيدُه المؤلفُ ويناصرُه بعكسِ البطلِ النِّدِّ antagonist* .

النَّموذجُ الأصْليّ prototype
prototype (cul.)

هو النموذجُ الذي يُنسَجُ على مِنوالِهِ في التصميمِ أصلًا . وقد يمتد معنى هذا المصطلح في مَيْدانِ الأدبِ إلى تلك الشخصياتِ النمطيةِ التي تمثِّلُ صفةً إنسانيةً مجسَّدةً ، والتي يرادُ بها التدليلُ على أن عددًا كبيرًا من الناسِ يتَّصفون بها .

(معجمُ المصطلحات العربية في اللغة والأدب)

برودون ، بيير بول Prud'hon, Pierre Paul
(١٧٥٨-١٨٢٣) (arts)

مصوِّرٌ فرنسي لَقِنَ الرسم على أيدي الرُّهبان في ديركلوي وتَمَرَّس في تَمْرينِهِ الفنّي في مدينة ديجون . رحلَ إلى إيطاليا حيث تأثَّر بكوريجيو وبيترو داكورتونا ، وشملت أعمالُه البورتريهات والموضوعات التاريخيّة والرمزيّة والغراميّة فَضْلًا عن التَّصْميمات الزُّخرفيّة والصُّور الإيضاحيَّة . وكانت لمسانُه في الموضوعات الكلاسيكية حِسِّيَّةً أكثرَ منها تشكيليَّةً حتى دعاه الفنان داڤيد David* « بوشيه العصر » . ومن أشهر أعماله بورتريه للإمبراطورة جوزفين في مالميزون المحفوظ بمُتْحَف اللُّوفر . وهو بحقٍّ فنانُ الانتقالِ من القرن الثامنَ عشَرَ إلى القرن التاسعَ عشَرَ ، إذ يبدو بانفعالاته ووِجْدانيّاتِهِ رومانسيًّا .

(صورة ٥٤٧)

المَزامِيرُ psalters
psautiers m.pl. (arts)

مصطلحٌ أُطْلِق على مخطوطاتِ العُصورِ الوُسْطى المرقّنة عندما تكونُ نصوصُها مأخوذةً من كِتابِ المزاميرِ Psalms (صورة ٥٥٩)

بِسَمَاتيك Psammetichus
Psammétique (cul.)

نجح بِسماتيك أمير سايس « صا الحجر » عامَ ٦٦٣ ق.م في أن يستقلَّ بمصرَ وأن يُعيدَ

منسيكليس Mnesikles . (صورة ٥٢١)

١ . الإطارُ المَسْرَحِيّ proscenium (Gk.)
cadre de f. scène (drama)

مصطلحٌ للدلالةِ على الفُتْحةِ الكبيرةِ التي تمتد وراءَها خشبةُ المسرح ، وَيَرى من خلالِها النَّظّارةُ أحداثَ المسرحيةِ كما لو كانت تدورُ داخلَ إطارٍ . وتتحدَّد هذه الفُتحةُ بِقَوْسٍ في أعلاها وبجدارَين جانبيَّين غيرِ عريضَيْن يحملان ذلك القَوْسَ . ولو أن المصطلح في أصلِه يدُلُّ على القَوْسِ أو العَقْدِ في أعلى الإطارِ المسرحيّ إلا أن معناه قد امتد ليشملَ كلَّ هذا الإطارِ . والمسرحياتُ التي تُشاهدُ على مثل هذه الخشبةِ المسرحيةِ من ابتداءِ القرنِ السابعَ عشَرَ . وقبل ذلك كانت المسرحياتُ تُمثَّلُ على منصةٍ ممتدة إلى منتصَفِ المكانِ المخصَّصِ للنَّظّارةِ ، فكأن النظارةَ يُحيطون به من جوانبِهِ الثلاثةِ .

(معجم مصطلحات الأدب)

٢ . مُقدّمة المسرحِ [واجهةُ المِنصّة]

الجزءُ الظاهرُ من خشبةِ المَسْرحِ أمامَ السِّتارة الأماميَّة ، ويبلغُ عرضُهُ نحو قدمين أو ثلاث . وقد يُستخدمُ في بعضِ الأحيان لإلقاءِ بعضِ التعليقاتِ أو تقديمِ بعضِ المواقفِ المرحةِ العابرةِ في أثناءِ فترةِ تغييرِ المناظرِ خلفَ السِّتارةِ بينَ فصولِ المسرحيَّة .

(أ . كامل مرسي)

مُقَدّمةُ المَسْرَحِ proskenion (drama)

هي المِنصةُ بين الجَناحَين الجانبيَّين للمسرحِ paraskenia .

السُّجُود proskynesis (Gk.) (arts)

هي صورة الإجلال للإمبراطور شخصيًّا أو مصوَّرًا ، ولعل ما بدا بعدُ من إجلالٍ لصورة المسيح كان امتدادًا لهذا ، فكان المرء يقع على ركبتيه ، وجَبينُهُ إلى الأرض ويداه مبسوطتان تضرّعًا . وكان هذا المظهر في الأصل فارسيًّا دخل روما على يد الإمبراطور إيلاغابالوس Elagabalus (٢١٨-٢٢٠م) ثم غدا إلزامًا في عهد الإمبراطور دقلدبانوس Diocletian (٢٨٤-٣٠٥م) الذي أخذ الكثير من مراسيمِ البلاط الفارسي . وقد شاع هذا المصطلح الفني خلال العصر البيزنطي .

(صورة ٥١٨)

كان بعد ذلك أن رأينا المصوِّرين يُمعِنون في توقيرِ النبي فلا يظهرونه جسمًا بل يجعلونه هالةً من نورٍ ، مِثالُ ذلك مخطوطةُ « حملة حيدر » (دار الكتب القومية بباريس) .

البروبيلاي Propylaion (Propylaea)
Propylées m. pl. (arch. & arts)

أي مدخلُ الأكروبول ، وهو البناءُ ـــ أو الأبنيةُ ـــ الذي روعي في إقامتِهِ أن يكونَ منفذًا جديرًا بالساحةِ المقدَّسةِ لمعبدِ البارثنون Parthenon* . وقد شُيِّدَ على شكلِ بوّابةٍ فسيحة ذاتِ جَناحَيْن يمتدان مسافةَ ٤٧ مترًا تقريبًا .

ويسمل المدخل الخارجيُّ ستةَ أعمدةٍ دوريّة Doric ، وينفصل بين العمودَيْن المركزيَّين مسافةٌ أكثرُ اتساعًا من المسافاتِ الأخرى كي تسمحَ بمرورِ المركَباتِ خلالَ مناسباتِ الحفَلاتِ الرسميةِ ، على حينِ يدخلُ المشاةُ من الجوانبِ إلى دِهليزٍ مكشوفٍ شُيِّدت أعمدتُه الداخليةُ وفقَ الطِّرازِ الأيونيِّ Ionic ، وأُعِدّ هذا المكانُ إعدادًا خاصًّا يُتيحُ للحُجّاج من الجماهيرِ الجلوسَ على أرائكَ من الحَجَرِ انتظارًا لفتحِ الأبواب .

وكانت ثمةَ قاعةٌ مغلَقةٌ على الجانبِ الأيسرِ يَذْكُرُ پاوزانياس Pausanias أنها كانت مستودعًا أو معرضًا للتماثيلِ والصور Pinacotheca* ، كما كانت تنفتحُ في المسافاتِ البينيةِ intercolumnation* ما بين الأعمدةِ المشيَّدةِ في واجهةِ البروبيلاي خمسةُ أبواب .

وكان مبنى البروبيلاي يستأثرُ وحدَه بالقِسْطِ الأكبرِ من زهوِ الأثينيين وإعجابِهم بمنشآتِهم المعماريةِ ، وقد شُيِّد من رخامٍ أبيضَ أملسَ ثم أُضيفت إليه بعضُ الحجارةِ السوداء لتُشبعَ التأثيراتِ المتباينةَ في الإفريزِ وغيره من الحليات .

وكان البروبيلاي يجتذبُ إليه الأنظارَ لاحتوائه على التِّمثال البرونزي للرَّبَّةِ أثينا پروماخوس Athena Promachos* « البطلة المحاربة » ، وكذلك لموازاةِ محْوَرِه لمحورِ البارثينون مما يربُطُ بينَهما من الناحيةِ التخطيطيةِ . وقد روعي في البروبيلاي الغرضُ الذي بني من أجلِه ، إذ أُنشئ لا ليكونَ وَحْدةً بنائيةً مستقلة بل ليكونَ مدخلًا يمُرُّ الناسُ من خلالِه . والثابتُ أن مهندسَ البروبيلاي هو

البيتِ بأهله والحاكمِ بمن تحت يده ، كما نادى بالحقِّ وإقامةِ العدلِ ونفَّر من الجشع وغيرِه من الصفاتِ الذميمةِ التي تنخرُ في عظامِ المجتمع ، وكان همُّه أن ينشرَ الوعي الخُلُقيَّ ويحيي الوازعَ ليكونَ لكلٍّ من نفسِه رقيبٌ .

الحمّاماتُ العامّةُ **public baths**

bains m.pl. publiques (arch.)

في الأصلِ مبنًى رُومانيٌّ يضُمُّ أحواضَ الماءِ الساخنِ والباردِ والفاترِ ، وغُرفَ تغييرِ الملابس والملاعبَ الرياضيةَ المفضلةَ gymnasium والمطاعمَ وحاناتِ الشراب وقاعاتٍ للاستماع إلى المُحاضراتِ العامّةِ ولمطالعةِ ما تزخرُ به المكتباتُ ، وممَرّاتٍ ظليلةً حافلةً بالتماثيلِ واللَّوحاتِ المنقوشةِ . كما استأثرت الحمّاماتُ بعرضِ الغنائمِ والأسلابِ والتحفِ التَّذكاريةِ المنهوبةِ من البلادِ الأجنبيةِ في أعقابِ غزوِها . وهكذا لعبت الحماماتُ في حياةِ الشعبِ دورَ القصورِ في حياةِ الأثرياء . ومن أشهرِ هذه الحمامات حمامات تراجسان وكاراكالا ودقلديانوس .

وكان البهو الرئيسيُّ الأكبرُ يُشيَّدُ بطريقةِ الأقباءِ المتعامدةِ [المتقاطعة] cross vaulting* حتى بلغ طولُه بحماماتِ كاراكالا ٥٥ مترًا تقريبًا واتساعُه ٢٤ مترا ، كما يتقاطعُ القبوُ الأسطوانيُّ barrel vault الذي يمتدُّ بطولِ الحماماتِ مع أقباءٍ ثلاثةٍ بامتدادِ عَرْضِ البهو . وقد وفَّر هذا النَّهجُ المعماريُّ أرجاءً فسيحةً في الداخل كما سمح بأكبر قدرٍ من الإضاءةِ من خلالِ النوافذِ المشبَّعةِ clearstory* العليا الواقعةِ في عقودِ الأقباءِ العرضيةِ المزوَّدةِ بشرائحَ رقيقةٍ من الرخامِ الأصفرِ الشفافِ الذي يقومُ مَقامَ الزجاج . ولم يكن الغَرَضُ من هذه الحماماتِ مجرَّدَ إدخالِ السرورِ والمتعةِ على المتردِّدين عليها بقدرِ ما كان المحافظةَ على الصحةِ العامةِ . ولعله لم يُتحْ في التاريخ من قبلُ لمثلِ هذه الأعدادِ الغفيرةِ من المواطنين أن يحظَوا بفرصِ الاستحمامِ بالماءِ النقي يوميًا مثلما كانت الحالُ في حماماتِ روما .

بُوجيه ، بيير **Puget, Pierre**

(arts) (١٦٢٠-١٦٩٤)

مثَّالٌ فرنسيٌّ من مرسيليا خلق الرُّوح الباروكية في تكويناته المُفعمةِ بالغزارة والحركةِ على النَّقيضِ من أسلوبِ الفن

بين الحبِّ والرُّوحِ ، وأصبحا يمثلان معًا سعادةَ الوفاقِ والاتحادِ وشقاءَ الانفصالِ والشقاق . وللأنطوني فان دايك Van Dyck* لوحةٌ بديعةٌ لإيروس وبسيخيه ضمْن مجموعةِ الصُّوَر الملكيَّة بقصر سان جيمس بلندن .

(صورة ٥١٦)

بتاح **Ptah** *Ptah* (rel.)

أحدُ آلهةِ منف ، وكان يُسمَّى أيضًا « نائثن » ، ويُمثَّلُ على شكلِ إنسانٍ رأسُه عارٍ وقد وضع يَدَيْه على صدرِه وأمسك بصولجانه أمامَه ، وكان المصريون يعتقدون أنه راعي الفنانين والفخّارين . (صورة ٥٢٣)

بتاح حُوتِبْ **Ptah-Hotep**

Ptahhotep (cul.)

هو وزيرُ الملكِ إسيسي Isesi الفرعون الخامس من الأسرةِ الخامسةِ (القرن ٢٥ ق.م) الذي كان لقبُه « مَاعِتْ » أي مقيمَ العَدالةِ وحينما أحسَّ بتاح حوتِب دبيبَ الشيخوخةِ في جسمهِ وأنه لم يعد يقوى على العملِ طلب إلى الملكِ أن يُعفيَه من أعباءِ الوزارةِ كي يَفْرَغَ في البقيةِ الباقيةِ من عمرِه لتنشئةِ ابنِه . وهو القائلُ له : « إياك أن تتدلَّل بما تعلم ، وعليك أن تستمعَ إلى الجاهلِ استماعَك إلى العالم فإنَّ المَعْرفةَ لاحدودَ لها . والكلمةُ الطيبةُ تبلغُ في نُدرتِها نُدرةَ الحجرِ الكريمِ الذي نجدُه في جيدِ الإماءِ اللاتي يُدِرن الرَّحى » .

وله بعد ذلك فقراتٌ تبلغُ ثلاثًا وأربعين تضُمُّ نصائحَ في أغراضٍ شتّى أملاها عن تجربةٍ وخبرةٍ ، نراه فيها يطلبُ إلى الناس أن يلتزموا السماحةَ والكياسةَ في أخذهم وعطائهم وأن يحتكموا إلى العقلِ الذي عبَّر عنه بالقلب . ثم نراه يَحُضُّ على الكمالِ ويرسُمُ الطريقَ إلى ذلك فيقول : « إذا غدوت رفيعًا بعد ضعةٍ وغنيًا بعدَ حاجةٍ ، فلا يَغُرَّنَّ عنك ما كنت عليه بالأمس ، ولا يُبْطِرَنَّكَ جاهُك الذي وهبك الإلهُ إيّاه . فلستَ خيرًا ممن لم ينالوا ما نلت ، وكُنْ على حَذَرٍ من غدِك . ومن الرأي أن نكون في عَوْنِ الذين كبا بهم غدُهم ، ليكونَ الناسُ في عونِك إن كبا بِكَ غدُكَ » .

وما ترك بتاح حوتِب فضيلةً إلا حثَّ عليها ولا رذيلةً إلا نهى عنها ، فنوَّه بأدبِ الأسرةِ وأدبِ التزاورِ وحثَّ على الشفقةِ ، شفقةِ ربِّ

إليها وَحْدتَها ، وأن يبعثَ نهضةً فنيةً ومعماريةً وأدبيةً رائعةً ظلت حيَّةً طيلةَ عهدِ ملوكِ الأسرة ٢٦ ، إلى أن جاز قمبيز برزخَ السويس على رأسِ جيشٍ فارسيٍّ نجح في احتلالِ مصرَ عامَ ٥٢٥ ق.م. وما إن أقبل عامُ ٣٣٢ ق.م حتى كان الإسكندر الأكبر يُرسي قواعدَ الحكمِ المقدونيِّ في مصرَ . ثم كان أن طَمِعَ فيها قيصرُ بعد ذلك فاحتلَ الإسكندريةَ سنةَ ٤٨ ق.م. وفي سنة ٣٠ ق.م غدت مصرُ ولايةً رومانية لبست لها مكانتُها الأولى في العالمِ القديمِ حضارةً وزعامةً .

وكان ظهورُ المسيحيةِ في مصرَ وذيوعُها خلالَ قرونٍ ثلاثةٍ من أهمِّ الأسبابِ في اختفاءِ الحضارةِ الفِرْعونيةِ على الرغمِ من أنها ظلت محتفظةً بمظاهرِها الرُّوحيةِ في عهدِ البطالمةِ والرومان . وفي عام ٣٩٥ ميلادية وقعت مصرُ في قبضةِ الإمبراطوريةِ البيزنطية إلى أن كان فتحُ العربِ لها عامَ ٦٤٠ ميلادية فإذا هي تطالعُ العالمَ بوجهٍ جديدٍ .

بسيخيه **Psyche**

Psyché (myth.)

يُرْوَى أن أفرودِيتي Aphrodite* أرسلت إيروس Eros* إلى بسيخيه التي كان جمالُها الفاتنُ يثير غيرتَها وحقدَها عليها ، وذلك حتى يوقعَها في هوى شابٍّ وضيعِ الشأن . غير أن جمالَها فَتَنَهُ فجرح نفسَه بسهمٍ من سهامِه عفوًا ووقع في غرامِها ، وأمر النسيمَ « زفيروس » أن يحملَها إلى قصرٍ بعيدٍ يُخفيها عن أنظارِ الفضوليين . وكان يمضي معها الليلَ محرِّمًا عليها النظرَ إليه لأنه إلهٌ ، غيرَ أن الفضولَ دفعها ذاتَ ليلةٍ إلى أن تغتنمَ لحظةً أغفى خلالَها إيروس وأوقدت مصباحًا واقتربت منه لتتبيَّنَ قَسَماتِ وجهِه ، فسقطت نقطةُ زيتٍ ساخنةٌ من المِصباحِ على كَتِفِه أيقظته فغضِبَ لشكوكِها وعنَّفها ثم اختفى . وحزنت لفِراقِه حتى كاد الحزنُ والندمُ يوردانِها مواردَ الهلاكِ ، وحاولت استغفارَ أفروديتي دون جدوى إلى أن توسط زيوس بينهما فقَبِلت أن يلتقيا من جديدٍ في زواجٍ يعرفان فيه طعمَ السعادةِ الأبديةِ فأنجبا « ڤولوبتاس » Voluptas أي الشهوةَ الحسيَّةَ ومن يومِها صارت العَلاقةُ بين إيروس وبسيخيه التي تمثلُ الرُّوحَ الإنسانيةَ هي العَلاقةَ

الكلاسيكي المُحْدَث الذي فرضه العرشُ والبلاط . ومن أشهر أعماله مجموعتُه النحتيةُ الشَّهيرةُ « بيرسيوس ينقذ أندروميدا » و « هرقل يَصْرعُ الهيدرا » ، ويُعدُّ من أعظم نحّاتي الباروك خلالَ القرن السابعَ عشَرَ .

(صورة ٥١٧)

Pulcinella (drama) **بُولْتشينيلّا**

أحدُ شخصياتِ الخدمِ Zani* في المسرحية المرتَجلةِ commedia dell'arte* في جنوب إيطاليا ، وكان عادةً ذا عاهةٍ تدفعُه لإلحاقِ الأذى بالغير ، كما كان جشِعًا مُحِبًّا للمالِ الذي يُنفِقُه عن سَعَةٍ على الخمرِ والنساء ، ويتميزُ بخفةِ الرُّوحِ اللاذعة وبالوقاحةِ وأحيانًا بالبذاءةِ والسُّوقية ، وعلى الرغم من تشوُّهِه البدَنيةِ وعاهتِه الجسدية كان رشيقًا خفيفَ الحركة . وظهرت هذه الشخصيةُ عامَ ١٥٧٠ فظفرت بالإعجاب لا في إيطاليا وحدَها بل في فرنسا أيضًا تحت اسم بوليشينيل Polichinelle ، كما انتشرت في عروضِ مسرحِ العرائسِ الفرنسي ، وطوَّره الإنجليز إلى شخصيةِ جاك بودنغ Jack Pudding أو بانش Punch التي لا تزال تطالعُنا إلى اليوم .

ويظهرُ بولتشينيلّا في الرواياتِ النابوليتانية خبّازًا أو بستانيًّا أو مهرِّجًا ، ويكونُ عادةً متزوِّجًا يعولُ أسرةً غفيرةَ العددِ ، وهو صاحبُ شخصيةٍ حقودٍ مشاكِسة ، وما أكثرَ ما كان يؤدّي دَوْرَ الزَّوجِ المخدوع . وكان يرتدي سروالًا لاصقًا ملوَّنًا وسُترةً ذاتَ رُقَعٍ مثلَّثةٍ ، كما يبدو بارزَ الأنفِ ، فإذا ظهر أحدبَ ارتدى زيًّا لاصِقًا وحيدَ اللَّوْنِ .

pulpit (arch.) see: **minbar**

(صورة ٨١)

puppet theatre **مَسْرَحُ العرائِس**

théâtre m. de marionettes (drama)

مكانٌ مُعَدٌّ لكي تُعرَضَ فيه الدُّمى المختلفةُ لشخوصٍ وغيرِها ، يحرِّكُها أفرادٌ من وراءِ ستارٍ لعرضٍ مسرحيّ .

Purana (Sansk.: **holy scripture**) **پُورَانَا**

(rel. & arts)

تعني كلمةُ پورانا باللُّغةِ السنسكريتيّةِ ما هو عتيقٌ أو قديمٌ ، وتتألَّف من نصوصٍ شعريَّةٍ قديمةٍ تمثلُ أساطيرَ وعقائدَ دينيَّةً ترجعُ أصولُها إلى نشأةِ الفيدا Veda* ، وتزخرُ بأدعيةٍ تُناجَى بها الآلِهةُ الذين تقمَّصوا أجسادًا بشريَّةً ولاسيما الإلهُ شيفه Siva* الواقي والإلهُ فِشنو Vishnu* الهادمُ ، كما تتناولُ موضوعاتِ الخلْقِ والفناءِ ثم البعثِ وأنسابِ الآلهةِ وعُظَماءِ العرَّافينَ وتاريخِ البشريَّةِ على مرِّ القُرونِ وكذا تاريخِ الأُسَرِ الحاكمةِ ،

وتتضمّن موضوعاتٍ عَرَضت لها ملحمتا الرامايانا Râmâyana* والمهابهاراتا Mahâbhârata* . ومما لا شكَّ في أن نصوصَ اليورانا التي حفِظها الزمنُ وهي ثمانيةَ عشرَ نصًّا — قد ساعدت على ذيوعِ « العِشقِ الإلهيّ » bhakta الذي هو خُلوصُ النفسِ في صلتها بالإلهِ خُلوصًا لا شائبةَ فيه ، كما حفزت إلى تعظيمِ أضرحةِ النُّسّاكِ وما للهندوس من تقاليدَ وراثيةٍ . وتُعدّ تلاوةُ اليورانا في المعابدِ من أهمّ مَظاهرِ التعبُّدِ الهندوكيّ .

Purcell, Henry (mus.) **پُورْسِيل ، هَنْري (١٦٥٩-١٦٩٥)**

مؤلِّفُ موسيقى إنجليزيٌّ وعازفُ أرغن . ألَّف أوبرا « ديدو وأينياس » Dido and Aeneas لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو في الثلاثين من عمره ، ومع أن الأوبرا قد وُزِّعت في الأصْلِ على طَبَقاتِ الصَّوْتِ النسائيّ لأنها كُتِبت خِصِّيصًا من أجل الحفلِ السنويّ لمدرسةٍ للبنات إلا أنَّ هذا التوزيعَ قد لحِقَهُ التعديلُ عند إعادةِ عرضِها بالمسارحِ العامةِ ، فأُسْنِدَ دَوْرُ الأميرِ الطرواديّ أينياس إلى مُغَنٍّ من صَوْتِ الباريتون baritone* كما أُسْنِدَ دورُ البحّارِ إلى مغنٍّ من صوتِ التينور tenor* . وكانت حياةُ پورسيل قصيرةً ولكنها حافلةٌ بالإبداعِ الموسيقيّ من أوبرا وموسيقى مصاحِبةٍ للأعمال الدرامية وموسيقى الحجرة بجانب عَدَدٍ كبير من دراساتِ الهارپسيكورد . ومات پورسيل عن ستةٍ وثلاثين عامًا ودُفِنَ تحت أرغن كنيسة وستمنستر حيث كان يعزف منذ عام ١٦٨٠ ، ولم تكن الأوبرا الإنجليزيةُ الحقَّة قد ظهرت بَعْدُ عِنْدَ وفاتِهِ .

pure lines *lignes f. pl. pures* (arts)

الخُطُوطُ النَّقِيةُ ، الخُطُوطُ المُجَرَّدَةُ ، الخُطُوطُ البَحْتَةُ ، الخُطوطُ الخالِصَةُ

الرَّسْمُ الخطِّيُّ غَيْرُ المَصْحوبِ بظلالٍ .

The Purification of the Holy Virgin

La Purification de la Sainte Vierge (rel. & arts) **تَطْهِيرُ السَّيِّدَةِ العَذْراء**

تقضي الشريعةُ اليهوديةُ بضرورةِ أن تتطهَّرَ الأُمُّ بعدَ ولادةِ طفلِها بأربعين يومًا إن كان المولود ذكرًا وبثمانين يومًا إن كان المولود أنثى ، كما تقضي بألا تلمُسَ شيئًا مقدَّسًا أو تدخلَ إلى الهيكل إلا بعد التَّطَهُّرِ . وقد تمَّت مراسمُ تطهيرِ العذراء وَفْقَ الشريعةِ اليهوديةِ كما قُدِّمَ الطفلُ يسوع إلى الهيكل في أورشليم ومعه ذبيحةٌ : زوجُ يمامٍ أو فَرْخا حمام .

ويُطْلَقُ على هذا المشهدِ أحيانًا « تطهيرُ السيدةِ العذراء » وإن تكن الأهميةُ تُفرَدُ عادةً ليسوعَ أكثرَ من أمِّهِ ، ويُسَمَّى المشهدُ في هذه الحالةِ التَّقْدِمةَ إلى الهيكل Presentation in the Temple . ومن أشهرِ لَوْحاتِ « التَّقْدِمةِ إلى الهيكل » تلكَ التي صوَّرها تاديو غاذي Taddeo Gaddi والمحفوظةُ بمتحف الأكاديميا بفلورنسا .

putti **وِلْدانُ الحُبِّ ، مَلائِكَةُ الحُبِّ الغَضّة**

(It.) (**small boy**; **pl.: putto**)

صُوَرٌ لأطفالٍ عراةٍ ذوي أجسامٍ بضَّةٍ كثيرًا ما كانوا يُصَوَّرونَ بأجنحةٍ ، شاع تصويرُهم في الفنِّ الأوربيِّ مع بدءِ عصرِ النهضة وبَقِيَ إلى عصرِ الروكوكو rococo* . وتصويرُ « وِلدانِ الحبِّ » مقتبَسٌ مما كان يُرسَمُ عليه إيروس [كيوبيد] Eros* في الفنَّيْنِ الإغريقيِّ والرومانيِّ ، ويستخدَمُ أساسًا أسلوبًا زخرفيًّا ، كما يُطْلَقُ عليهم أيضًا اسمُ amorini* (صورة ٥٣٦)

Puvis de Chavannes, Pierre-Cécile (arts)

پوڤيس ده شاڤان ، پيير سيسيل (١٨٢٤-١٨٩٨)

أعظم مصوِّرٍ على الجُدْران في فَرَنسا خلالَ القرنِ التاسعِ عَشَرَ وله مجموعةٌ من الأعمالِ الزُّخرفيَّةِ زُيِّنَتْ بها جُدرانُ وأسقُفُ مبنى الپانثيون بباريس ومبنى بلديَّةِ باريس وقاعاتُ جامعةِ السوربون ومكتبةِ مدينةِ بوسطن . وكان يرسم بالزَّيتِ على قُماشٍ يُلصِقه بالحائط ، كما كان له أسلوبٌ رَصينٌ بَسَّطَ فيه الأشكالَ ، كما كان يميلُ في مساحاتِه اللونيَّةِ الرَّقيقةِ إلى الطِّلاءِ المُسطَّحِ المُفلْطَحِ المُتَماثِلِ في جميعِ أجزائه ، حتّى لا تتنافر مع

أسْطُح الجُدْران بل نتواءم مَعها . وكان لهذا الأُسْلوب المُبسَّط أثره في فنّاني نِهاية القَرْن الذين خرجوا على مدرسة التّصوير الانطباعيَّة ، وهو ما تجلّى في أعمال عَدَدٍ من الفنّانين يأتي على رأسهم المصوِّر غوغان . Gauguin* . (الصورتان ٥٥٧ ، ٥٥٨)

Pygmalion **بيغماليُون**

Pygmalion (myth.)

كان مَثّالًا أسْطوريًّا في جزيرةِ قُبرص ، صدَف عن الزّواج بعْد ما رأى من غبثِ نِساء بَلْدته ، أماتوس ، وعَكَف على النَّحْت يَجِدُ فيه مُتعته التي عوَّضَتْه عن مُتْعة النِّساء ، فإذا هو يَعْشَقُ تِمْثالًا عاجيًّا سوَّاه بِيَدَيْه لامْرأةٍ تمثَّلها وسمَّاها غالاطيا Galatea . وقد بثَّت فينوس Venus * فيها الحَياة تَلْبيةً لِضراعاته ، ومن ثُمَّ تزوَّجها بيغماليون وأنْجب منها ابْنًا هُو بافوس Paphos الذي أسَّس مَدينةً تَحْمِلُ اسْمَهُ في قُبرص .

pylon **الصَّرْح**

pylône m. (arch.)

ظهر الصَّرْحُ في بداية الدولة المصريَة الحديثة ، وهو بوابةٌ ضخمةٌ تتصدَّرُ المعبد المصريّ تتكونُ من برجَيْن مائلين يرْبطُ بينهُما بابٌ . ويحتوي كلُّ برجٍ على عددٍ من الغرف وعلى دَرَجٍ يصعَدُ إلى السطح ، وتتخلَّلُ الواجهة الأماميةَ للصَّرح فَجَواتٌ رأسيةٌ تُثبَّتُ بها ساريَاتُ الأعلامِ . ويرمُزُ الصَّرْحُ إلى الأُفُقِ الذي تصَوَّرَهُ المصريون ممرًّا بين جبلَيْنِ تُشْرِقُ منه الشمسُ ، ومن ثَمَّ تصوَّر المصريون أن الشمسَ تُشْرِقُ بين برجَيه ــ اللذين يتجهان نظرًيًّا إلى الشرق ــ لتنير المعبدَ وتصلَ أشعَّتُها إلى قُدسِ الأقداسِ .

pyramid **الهَرَم**

pyramide f. (arch.)

بينما كان أشرافُ المصريين في عصرِ بُناةِ الأهرام يجعلون في قبورهم تماثيلَ من الحجرِ أو الخشبِ تحكي صورَهم وألوانَ أجسادهم ، ويضعون نماذجَ من هذه التماثيل في « مقاصير » تتقمَّصُها أرواحُهم ، لم يكن الملوكُ الفراعنةُ على عقيدةِ الشعبِ الأوزيريةِ مع الموت ، إذ كانوا يرون أنهم بعد الموتِ لا يبيتون في حمايةِ أوزيريس ابنِ إلهِ الأرض ، بل كانوا يعتقدون أنهم سيرفُلون في مملكةِ إله الشمسِ السماويةِ الرفيعة وفي الآخِرةِ الشمسية ذاتِ البهاءِ والضياءِ . ومن أجلِ هذا حَرَصَ الملوكُ على حمايةِ جثثهم من فعلِ الأرضِ وعبثها بها فبنوا تلك المقابرَ العتيدةَ ذاتَ القُوَّةِ والمناعةِ وهي الأهرام ، بينما اتخذ الشعبُ لنفسه مقابرَ في المملكةِ السفليةِ في ظِلِّ الآلهةِ الجنائزيةِ وفي رعايةِ إلههم الأكبرِ أوزيريس .

وهكذا أُقيمت الأهرامُ لتكونَ مدافنَ لفراعنةِ الدولةِ القديمة والوسطى ومراكزَ لإقامةِ الشعائرِ الجنائزيةِ للملوكِ المدفونين بها . والراجحُ أن اختيارَ الشكلِ الهرميّ وتدرُّجَ المصريين من هرمِ زوسر المدرَّج إلى هرمي سنفرو وخوفو الكاملين مردُّه إلى استخدام الحجر الذي نمَّى في المصريين الشعورَ بالأشكالِ الهندسيةِ البسيطة ، ولم يكن الشكلُ الهرميُّ الكاملُ إلا تبسيطًا هندسيًّا للهرمِ المدرَّج . ولا شكَّ أن المصريين قد حققوا هذا التغييرَ في شكلِ البناءِ تمشيًا مع المعنى الرمزيِّ للهرمِ لمساعدةِ الملكِ في التغلبِ على العقباتِ التي تعترضُه في أثناءِ رحلتهِ إلى العالمِ الآخرِ حيث يتَّحد مع إلهِ الشمس ليجلسَ على عرشِ الأبديةِ .

وقد كان هُرَيْمُ معبدِ هليوبوليس « بنبن » benben* المرتبطُ بعبادةِ رع مدبَّبًا في شكله ، وتصوَّره المصريون شُعاعًا من أشِعَّةِ الشمس تحوَّلَ إلى حجرٍ . ومن المتفقِ عليه أن الهُرَيْمَ كان ذا صلةٍ بالأهرامِ والمسلّاتِ . ولعلَّ شكلَ الهرمِ المدرَّجِ قد نبع من رغبتين أولاهما الرغبةُ في إبرازِ الطبيعةِ الإلهيةِ للملكِ أمامَ شعبهِ وذلك بإيجادِ مبنًى يتَّجهُ في خطوطهِ إلى السماءِ ، وثانيتهما إمدادُ رُوحِ الملكِ بوسيلةٍ رمزيةٍ على هيئةِ سُلَّمٍ صاعدٍ عظيمٍ عندما يرقى إلى الشمس .

وقد أُقيم الهرمُ كالطَّودِ فوقَ ضريحِ الملكِ شامخًا برأسه ليواجهَ إلهَ الشمس في عليائه ويتلقَّى منه أشعتَه الذهبيةَ فيَسْكُبُها على جوانبه برّاقةً متلألئةً ، فإذا هو شمسٌ كلُّه فيذكِّرُ الناسَ بلَفَحاته التي تنعكسُ عنه بإلههم في السماءِ .

وتتجلّى حماسةُ المصريين القدماءِ الدينيةُ وارتباطُهم الوثيقُ بعقيدتِهم بإلقاءِ نظرةٍ على تلك الأهراماتِ الشامخةِ الصاعدةِ بقمتِها إلى السماءِ والضاربةِ بسراديبها في أعماقِ الأرض . ويكشفُ إيمانُ المصريين بالخلودِ وحرصُهم على تحقيقِ الظروفِ التي تضمنُ لمليكهم ابنِ الآلهةِ الذي سيخلُدون هم أنفسُهم بخلودهِ سِرَّ هذا العملِ الشاقِّ الذي أُنجِز في تفانٍ وإخلاصٍ . وإن العقلَ ليرفضُ أن يتصوَّرَ أن تكونَ الأهراماتُ عملَ عبيدٍ يُرغِمُهم سيِّدُهم الطاغي بضَرَباتِ سَوْطِهِ على تحقيقِ نزوةٍ غريبةٍ له .

ولم يُبْنَ الهَرَمُ قائمًا وَحْدَه ، بل كان يُقامُ بين عمائرَ بديعةٍ تُشادُ على طَرَفِ هضْبةٍ في الصحراءِ تُشْرِفُ على وادي النيلِ . وكان يقامُ إلى جوارِه وإلى الجانبِ الشرقيِّ منه معبدٌ جنائزيٌّ ينخفضُ عنه ، وعلى مَدْخله رُواقٌ ذو أعمدةٍ جميلةِ الصُّنعِ يُفضي إلى رَدْهةٍ تقومُ على عُمُدٍ تَحُفُّ بها من الجانبين حُجُراتُ المعبدِ ، وإلى النهايةِ من المعبدِ كانت الحجرةُ المقدَّسةُ أو « قدسُ الأقداسِ » . أما جِدارُ الهرمِ الذي كان يُعَدُّ واجهتَه الشرقيةَ فكان يُشَيَّدُ خلفَ قُدسِ الأقداسِ . وإلى الأمامِ من هذا الجدارِ وفي لِصْقِهِ كان يقومُ بابٌ وهميٌّ كي يُتاحَ للملكِ الراحلِ الخروجُ منه لتسلُّمِ قُربانه الذي يُقَدَّمُ إليه . وكان ثمةَ طريقٌ يصلُ بين الوادي والهضبةِ التي أُقيم عليها الهرمُ والمعبدُ ، وكان طريقًا طويلًا مسقوفًا بأحجارٍ صُلْبةٍ . وعند الطرفِ الأدنى من الطريقِ كان ثمةَ معبدٌ آخرُ أشبهُ ببوّابةٍ ضخمةٍ يُسمَّى مَعْبَدَ الوادي . وكان هذا المعبدُ وذاك مخصَّصَيْنِ لإقامةِ الشعائرِ الدينيةِ الجنائزيةِ للملكِ الراحلِ وَفْقَ نظامٍ مرسومٍ . وكان بناءُ الأهراماتِ يبدأُ ببناءِ هرمٍ صغيرٍ من الحجارةِ غيرِ المصقولةِ يُكْسى بدَوْرِه بغلافٍ من الحجارةِ المصقولة ، ثم يبنى حوله هرمٌ ثالثٌ ورابعٌ حتى يتحقَّقَ الشكلُ النهائيُّ بالحجمِ المطلوبِ والمَيْلِ المطلوبِ . وقد قدَّمَ العلماءُ تفسيراتٍ عدةً لهذا التكوينِ المماثلِ لتكوينِ البصلةِ ، وأكثرُ هذه التفسيراتِ إقناعًا هو الذي أرجع ذلك إلى الرغبةِ في ضمانِ عدمِ وجودِ فَجَواتٍ داخليةٍ بين قِطَعِ الحجارةِ الخشنةِ غيرِ المستويةِ والتي يمكنُ أن تُعَجِّلَ بتفكُّكِ كتلةِ الهرمِ ، ومن أجلِ هذا أحلُّوا محلَّها قوالبَ الحجرِ المصقولةَ بعنايةٍ . وأكبرُ الظنِّ أنَّ مَيْلَ جوانبِ الأهرامِ كان يخضعُ لقواعدَ رياضيةٍ وهندسيةٍ مُبسَّطةٍ سهلةِ الحسابِ على الطبيعةِ مما يُيَسِّرُ الدقَّةَ والسلامةَ في التنفيذِ .

نُصوصُ الأهرام **pyramid texts**

textes m. pl. des pyramides (cul.)

وُفِّق الأثريُّ ماسبيرو Maspero سنة ١٨٨٠ في كشفِ اللثامِ عن جدرانِ أهراماتِ الأسرتين ٥ و ٦ ، حين وجد على حوائطِ قاعاتِ هرمِ بيوبي الأوّل وأوناس ثم أهرامِ تيتي ومرنرع وبيوبي الثاني بسقارة آلافًا من الأسطرِ الهيروغليفيةِ هي التي نطلق عليها اليومَ « نصوصَ الأهرام » . وتحمل هذه النصوصُ إشاراتٍ إلى النزاعِ الذي كان بين ملوكِ الشمالِ في الوجهِ البحريِّ وبين ملوكِ الجنوبِ في الوجهِ القبليِّ قبلَ توحيدِ الشمالِ والجنوبِ على يدِ الملكِ نعرمر — مينا ، أي قبلَ ما يقرُبُ من عامِ ٣٠٠٠ ق.م .

وكان القصدُ من هذه النصوصِ أن تكونَ بين يدي الملكِ في الآخرةِ صَفَحاتٌ جامعةٌ لحياتِهِ الأولى فلا يغيبُ عنه منها شيءٌ إمعانًا في إيناسِه وزوالِ وَحْشَتِهِ . وهي تُصَوِّرُ الحياةَ الدنيا في شتى مظاهرِها ، ما يجري في القصورِ وما يُصْبِحُ عليه الناسُ ويَبيتون . وفرقٌ بين صورةِ الحياةِ في قصورِ الملوكِ وصورتِها بين عامّةِ الناس ، فعلى حينِ نجدُ قصورَ الملوكِ تفيضُ بهجةً وتَمْتلِئُ منعةً ، ثم هم إذا أهلّوا على الشعبِ خارجين من قصورِهم ظَفِروا بمتعةٍ أخرى يجدونها في تهليلِ الشعبِ وترحيبِه ، نجد ما هو على النقيضِ منه في حياةِ الناسِ من كَدٍّ متصلٍ .

وحين يحاولُ المرءُ جاهدًا أن يتعرَّفَ هذه الأرضَ التي دارت عليها الأحداثُ الواردةُ بنصوصِ الأهرامِ ، وجرت فيها تلك المشاهدُ يجد نفسَه قد ضلَّ السبيلَ في غياهبِ غاباتٍ فسيحةٍ مسحورةٍ تسكُنُها الأشباحُ والأطيافُ ، وكلما ازداد إيغالًا ازدادت الأمورُ خفاءً . ذلك أن هذه النصوصَ تزخرُ بكلماتٍ غامضةٍ غريبةٍ في تراكيبِها ومعانيها ، ثم هي عتيقةٌ لم تعُدْ مستخدَمةً إذ كانت لعالَمٍ مضى وزال . ولكنها على ما فيها من غموضٍ تُفصِحُ شيئًا عن تفكيرِ هؤلاء القومِ الذين عاشوا بمصرَ في تلك الأزمانِ الأولى السحيقة . ولما كان المرادُ من هذه النصوصِ أن تضمنَ السعادةَ الأخرويةَ للملكِ فهي لهذا تستنكرُ الموتَ أشدَّ الاستنكارِ وتكادُ تنفيه ، فتصفُ الملكَ مرَّةً بعدَ مرَّةٍ بأنه لم يَمُت وأنه حيٌّ يُرزَق ، فتقولُ على سبيلِ المثال : « ما قضى الملكُ تيتي نحبَه بل أشرق مَهيبًا في الأفُقِ » ، أو تقول : « هيا أيُّها الملكُ أوناس ، فما رحلت عنَّا ميتًا بل ودّعتنا حيًّا » . وهكذا هوَّنت هذه النصوصُ من شأنِ الموتِ ولم تُقرَّ به ، وسعت للظفرِ بحياةٍ أخرى أبديةٍ ملؤها النعيمُ .

وفي نصوصِ الأهرامِ ما هو خاصٌّ بالقرابين ، ومنها ما هو خاصٌّ بالشعائرِ الجنائزية ، ومنها ما يتصلُ بالتعاويذ السحريةِ أو بالعبادةِ والأناشيدِ الدينيةِ القديمة أو الأساطيرِ التي تضمُّ صلواتٍ وتضرُّعاتٍ للملكِ المتوفى .

وتُعَدُّ الأناشيدُ الدينيةُ من أقدمِ المقطوعاتِ الأدبيةِ في نصوصِ الأهرام ، وهي تتألَّف من تراكيبَ شعريةٍ موزونةٍ ومقفَّاةٍ واضحٍ فيها التجانسُ بين الكلماتِ والمعاني . وفي ضوءِ هذه التراكيبِ الشعريةِ التي تعودُ إلى الألفِ الرَّابعِ ق.م ، أخذ الأدبُ العبريُّ طريقَه وتجلَّى بعد نحوٍ من ألفي عامٍ ، وهي بهذا تُعَدُّ أقدمَ صورةٍ أدبيةٍ بين جميعِ أنواعِ الأدب . وقد تجاوز استخدامُ النصوصِ الأناشيدَ إلى ما يتصفُ بقوةِ الخيالِ الذي يُحِسُّ معه القارئُ دقةَ المعنى وصدقَ التعبير . كما لم تتحدث النصوصُ إلا عن الملوكِ ، ولم توجد إلا في مقابرِهم فحسبُ ، فلم نجد لأشرافِ هذا العصرِ نصوصًا في مقابرِهم .

وكانت هذه النصوصُ تُعْنى بحياةِ النعيمِ في مملكةٍ بعيدةٍ هي السماءُ ، لذا لم تكن تعرضُ للحياةِ الأخرى في العالمِ السفليِّ ، لأنها لم تكن ترى عالمًا للأمواتِ غيرَ العالمِ السماويِّ ، ومن هنا كان ربطُه — عند من ربط — بين ما ذاع في العهدين المسيحيِّ والإسلاميِّ بعد ذلك من وجودِ جنَّةٍ سماويةٍ وبين هذا المعتقَدِ المصريِّ القديم .

وعلى الرغمِ مما في نصوصِ الأهرامِ من إبداعٍ في الخيالِ وجمالٍ في الأسلوب لم تعطنا وَحْدةً متجانسةً ، فتارةً نرى الملكَ متربِّعًا على عرشِه وتارةً أخرى نراهُ هائمًا في حقولِ الغابِ سعيًا وراءَ القوتِ ، كما نراه ثالثةً راكبًا سفينةَ الشمسِ ورابعةً نراهُ نَجْمًا تابعًا للشمس . ولكن على الرغمِ مما في هذه الصورِ من تناقضٍ فهي في جملتِها تدورُ حول فكرةٍ واحدةٍ هي نُشدانُ السعادةِ الأبديةِ للملكِ أشبه بالإله .

بيرون الإيلي **Pyrrho of Elis**

Pyrrhon d'Elis (cul.)

فيلسوفٌ يونانيٌّ (٣٦٥–٢٧٥ ق.م) من أشهرِ أصحابِ فلسفةِ الشكِّ بعد أرسطو ، كان في الأصلِ مصوِّرًا ثم رافق جيشَ الإسكندر حين زحف على الهند ، ولقن عن السوفسطائيين (انظر sophism) التشكُّكَ الذي ارتبط باسمِه . وذهب إلى أن من المتعذِّرِ بلوغَ الحقيقةِ وقال بمبدإ « التوقيف عن الحُكمِ » epoche* لأن الامتناعَ عن إصدارِ الأحكامِ في نظرِهِ ينقُلُ الإنسانَ إلى مرحلةِ اللامبالاة « أتاراكسيا » ataraxia* ويحقِّقُ له اللَّذةَ إذ يصرفُه عن العالمِ ويمنحُه القدرةَ على بلوغِ السعادةِ على شاطئِ الدَّعةِ بعيدًا عن المشاكلِ والمشاغلِ . كما رأى الحكمةَ في السعي وراءَ الطمأنينةِ لا البحثِ عن الحكمة ، وأن الرغبةَ خادعةٌ باطلةٌ ، والسلوكَ الواحدَ قد يُعَدُّ رذيلةً أو فضيلةً وَفقَ الزمانِ والمكانِ الذي يَحْدُثُ فيه ، وليست الحياةُ خيرًا أكيدًا ، كما أن الموتَ ليس شرًّا مؤكَّدًا ، وإذ قد تبيّن أن كافةَ النظرياتِ والعقائدِ قد جانبت الصوابَ فخيرٌ للمرءِ أن يخضعَ لأساطيرِ زمانِهِ ومكانِهِ وعباداته دون مناقشةٍ .

فِيثاغُورَسْ **Pythagoras**

Pythagore (cul.) (٥٨٢–٥٠٧ ق.م)

فيلسوفٌ يونانيٌّ نادى بالحياةِ المطهَّرةِ من الشهوةِ وبأن جوهرَ الأشياءِ هو العددُ ، وأن العلاقاتِ يمكنُ التعبيرُ عنها بالعددِ ، أي أن الجانبَ الكميَّ هو لبُّ الحقيقةِ ، وأن الغايةَ من تعليمِ الرياضياتِ والموسيقى هي بلوغُ الانسجامِ بين الرُّوحِ والجسدِ .

Pythagorian theory of numbers (numerical relationships) *théorie f. des nombres de Pythagore* (cul.) **نظريةُ العَدَدِ لفِيثاغُورَسْ**

مع أن المحاكاةَ mimesis* كانت أمرًا أساسيًّا بالنسبةِ للفنِّ الإغريقيِّ إلا أنها جمعت بين احترامِ الواقعيةِ وبين إخضاعِ الأشكالِ لمفاهيمِ العقلِ ، وذلك بإحلالِ الحسابِ محلَّ الهندسة ، وبضبطِ الأشكالِ المرئيةِ من خلالِ حسابٍ مرنٍ للعلاقاتِ المتبادَلةِ بين أجزائه . وكانت هذه المحاولةُ في مجالِ الفنِّ موازيةً لاتجاهِ الفلسفةِ اليونانيةِ نحوَ تفسيرِ الكونِ على أساسٍ حسابيٍّ مُبْهَمٍ تتولى الأرقامُ توضيحَه . وقد

جديدةٍ لا عهدَ للأرض بها ، ومنها پيثون المهولُ الذي ظهر للوجودِ على الرَّغم من إرادةِ « الأرضِ » . ولقد جاء على صُورةٍ خارقةٍ تبعثُ الرُّعبَ في قلوبِ الجنسِ البشريِّ الجديد ، فقد كان في جسمِ الزَّواحف هائلَ التكوينِ يكاد يفترشُ سطحَ الجبلِ أجمَع ، فهالت أپوللو Apollo* رامي السِّهام ضخامتُه وخافَه على الموجوداتِ التي على سطحِ الأرضِ . ولم يكن أپوللو يُطلقُ سهامَه قبلَ ذلك إلّا على شاردِ الظِّباءِ أو مخلوعِ الفؤادِ من قُطعانِ الأغنامِ البرّيةِ ، غيرَ أنه ما إن وقعت عينُه على هذا الأفعوانِ الرّهيبِ حتى سدّد إليه سهامَه كلَّها لم يُبقِ منها سهمًا ، فإذا هذهِ السِّهامُ تَنفُذُ في جسمِه وتمزِّقُه جميعَه ، وإذا الدّمُ يتدفّقُ غزيرًا من جراحاتِه العديدةِ أسود قاتمًا . وخلّد الإلهُ ذلكَ النصرَ بإقامةِ مهرجانٍ تدور فيه ألعابٌ تُسمّى الألعابَ البيثويّةَ نسبةً إلى هذا الأفعوان الذي قهرَهُ ، وكانت ثمّةَ تيجانٌ من أغصانِ شجرِ السّنديانِ تُمنحُ للفائزينَ في تلك المبارياتِ التي كانت تنتظمُ ألوانًا من العَدْوِ والمصارعةِ وسباقِ المَركبات . ولم يكن الغار قد عُرف بعدُ ، ومن ثمّ مَضى أپوللو يبحثُ عن شجرةٍ تزوّدُه بإكليلٍ من أغصانِها الحانيةِ يحوط رأسَهُ ويتوّجُ هامَتَهُ ذاتَ الشَّعرِ المسترسلِ البديع ، وكانت السنديانةُ أوّلَ شجرةٍ صادفتْهُ فانتزعَ منها أوراقَ الإكليلِ .

پكسيس ، حُقّةُ أدواتِ التَّجميل **pyxis**

pyxis f.; pyxide f. (arts)

علبةٌ خاصّةٌ بحفظِ أدواتِ الزينة لا أُذُنَ لها ويتوسَّطُ غِطاءَها مقبضٌ بارزٌ ، وأخذ المقبضُ شكلَ حَلْقةٍ من البرونز .

الإلٰهةُ تيميس ـــ ربةُ العدالةِ وابنةُ غَيا ـــ دِلْفي مركزًا لها بعد أمها ، ثم صارتَ بعد ذلك مركزَ عبادةِ أپوللو . وشُيِّدتْ معابدُ أپوللو فوقَ صدوعٍ وشُقوقٍ زَعَموا أنها تغوصُ في الأعماقِ البعيدةِ لصدرِ غَيا ، وقيلَ إن الكاهنةَ العرّافةَ پيثْيا كانتَ تستنشقُ الأبخرةَ البركانيّةَ المتصاعِدةَ على أنها أنفاسُ الإلٰهةِ الأرضِ وهي جالسةٌ على المُرتكزِ المقدَّسِ بقوائمِه الثّلاثِ tripod* . وكانَ استنشاقُها لهذهِ الأبخرةِ ومضغُها لأوراقِ نباتِ الغار سببًا في حالةٍ من الوجدِ والذُّهول تجعلها تغيبُ عن الوعْي وتطلقُ كلماتٍ محمومةً يتلقّاها كهنةُ أپوللو ويُؤوّلونها على ما يطيبُ لهم ويتراءى ، ويقدّمونها في صورةِ كلماتٍ غامضة وإجاباتٍ مُبْهَمة عن أسئلةِ الحُجّاجِ الوافدينَ من بعيدٍ ليسمعوا صوتَ الوحْي يحدِّثُهم عن مصائرِهم .

ولم يكنْ ما يحصُلُ عليه المستفسِرُ بمعبدِ دِلْفي مجرَّدَ كلماتٍ يتفوّهُ بها الهاتفُ الإلٰهيُّ بل سِجلٌ مُدَوَّنٌ عادةً في أبياتٍ ركيكة ذاتِ تفعيلاتٍ ستّ ، ومُصاغٌ بلغةٍ غامضة جدّ مُحَيِّرةٍ ، حتى إذا لم يَصْدُقِ المعنى المُباشرُ للنُّبوءةِ يمكنُ الاحتماءُ وراءَ تفسيرٍ آخر .

پيثْيوس **Pythios**

Pythios m. (myth.)

لَقبٌ كُنّي به أپوللو بعد أن فتك بالأفعوانِ پيثون Python*.

پيثون **Python (myth.)**

حينَ بَعثتِ الشمسُ الحانيةُ في السّمواتِ بالدّفءِ إلى الأرضِ المُوحِلة بفعلِ الطّوفانِ انبثّتْ على الأرض ذَرارٍ كثيرةٌ ، منها ما جاءَ على أنماطِ ما كانَ ومنها ما جاءَ على أنماطِ

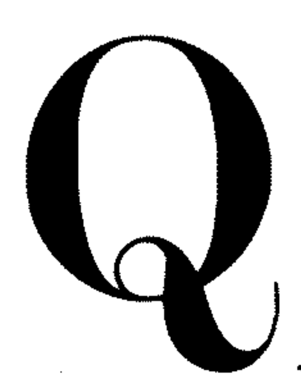
وضع فيثاغورس Pythagoras* من القرن ٦ ق.م بطريقته العقلانيةِ التجريدية الأُسسَ التي خضع لها الفنُّ فيما بعدُ ، وهي الانتقالُ من الهندسةِ إلى العَلاقاتِ العدديةِ التي تحدّدُ الأشكالَ ، واستحداثُ النسبِ المتناسقةِ . ولعل ما دفع أتباعَ فيثاغورس إلى تبنّي هذا الرأي العجيبِ هو خلطُهم بين وَحَدةِ الحسابِ ووحدةِ الهندسةِ واعتبارُهما شيئًا واحدًا ، فلم يفرّقوا بينَ الواحدِ الحسابيِّ الّذي هوَ وَحْدةُ العدد ، والنقطةِ التي هي وَحْدةُ الهندسة فظنوهما شيئًا واحدًا ثم رتّبوا على هذا الظنّ كافةَ هذه النتائج ، وهكذا ظهر اتجاهٌ فكريٌّ جديدٌ مناهضٌ للاتجاهِ القائمِ على تفسيرِ الكون من خلالِ الإدراكِ الحِسّيِّ ، ومن ثَمّ قامت منجزاتُ الفنِّ الإغريقيِّ على « التوفيقِ » بين هذين الاتجاهين المتعارضين ، وأدّت واقعيةُ الفنِّ الإغريقي إلى السعي الدائبِ لبلوغِ الكمالِ في نقلِ ما تراه العينُ بمرونةٍ فائقةٍ ، ونجح الفنانُ في إحالةِ الشكلِ الواقعيِّ الصادقِ إلى تزاوجٍ موفَّقٍ بين الإيقاعاتِ والنِّسَبِ معبّرًا عنها بالأرقامِ . وعلى هذا النهج مضى المعماريُّ ينسِّقُ بين ما ندعوه وظيفةَ المبنى وبين النسبِ المريحة .

پيثْيا **Pythia**

pythie f. (myth.)

هُوَ اسْمُ كاهنةِ أپوللو في مدينةِ دِلْفي Delphi .

ومنذ العصورِ الكلاسيكيّةِ كان ثمّةَ خلطٌ بين پيثْيا وكوبيلي Cybela (كبيلي) المابقة الإلٰهيّةَ . وقيل إنَّ الانفجاراتِ البركانيّةَ التي شهدتْها تلك المنطقةُ لم تكن إلّا الأبخرة المتصاعدة من جسدِ غَيا Gaea . وقد اتخذتْ



تكون في النَّحتِ المُفرَّغ في الحجر tracery * .

القرنُ الخامسَ عَشَرَ **quattrocento (It.)** (arts)

اصطلاحٌ يُطلَق على نِتاج القرن الخامس عشر فنا وأدبًا في إيطاليا .

طرازُ المَلِكة آن **queen Anne style**

style m. queen Anne (arch. & arts)

اصطلاحٌ كان يُطلَق على لونٍ من ألوان العِمارة وشكلٍ من أشكالِ الأثاثِ والمَصوغات الفضية في عهد الملكة آن (١٧٠٢–١٧١٤) بإنجلترا ولذا نُسب إليها .

مَلِكةُ السَّماء **Queen of Heaven**

(Lat.: Regina Coeli) *La Reine du Ciel* (arts)

تظهر مَرْيمُ في هذا المشهد واقفةً وفي موطئِ قدمها هلالٌ يرمُز إلى القَمر ، معتمِرةً بتاجِ مَلِكةِ السَّماء الذي يحمِل عادةً اثني عشر كوكبًا وفق ما جاء في سِفر رؤيا يُوحَنَّا اللاهوتيّ [١٢ : ١] : « وظهرت آيةٌ عظيمةٌ في السماء : امرأةٌ مُتسرْبِلةٌ بالشَّمس والقمَر تحت رجليْها ، وعلى رأسها إكليلٌ من اثني عشر كوكبًا » . ولستيفان لوكنر Lochner لوحةٌ تمثّل العذراءَ ملكةَ السَّماء محفوظةٌ بمُتحَف مدينة كولونيا .

الرِّيشة **quill**

plume f. d'oie

ريشةُ طائرٍ تُبرى بِيبسِها وتُقطَع لِيُكتبَ أو

فراغات باستخدام المَنظورِ والتَّضاؤلِ النِّسبيّ في تناولِه للعناصر المِعْماريَّةِ والأحجام والأشخاص حتّى يتراءى للمُشاهِدِ أنّه لا جدارَ ولاسقُف ولاحاجز أمامَه بل إن ما أمامَهُ الطَّبيعة مُطْلَقةً .

وقد اختصَّ بهذه التِّقنية بَعضُ مُصوِّري طرازِ الباروكِ الإيطاليِّين فأُطلِق عليهم اسْمُ كوادراتوريستي Quadraturisti أو كوادراتيستي Quadratisti .

quadrivium (Lat.) (crossroads) (cul.)

العُلومُ الأربَعة ، مُفترقُ الطرق الأربعة

هي المنهج الذي كانت تسير عليه جامعاتُ القرونِ الوُسطى بأوربا للسَّنوات الثلاث بين درجة البكالوريوس والماجستير ، وتشمَل الرياضة (الحساب والهندسة) والفلك والموسيقى . (معجم المصطلحات الأدبية)

رُباعي **quartet**

quatuor m. (mus.)

١ . مجموعةٌ مِنْ أربعة مُغنِّين أو عازفين على أربع آلات يتحدّد نوعها عادة ، إذ يُقال الرباعي الوتري string quartet ، وهو الذي يتكوَّن من آلتَي فيولينه وفيولا وتشيللو ، أو « رباعي البيانو » piano quartet ويتكوَّن من بيانو وفيولينه وفيولا وتشيللو .

٢ . قِطعةٌ موسيقيَّة لأربعة عازفين .

زَهْرةٌ رُباعيَّةُ البَتلات **quatrefoil**

quatre-feuilles m. (arts)

شكلٌ من الأشكال النباتيَّة الزُّخرفيَّة على صورةِ زهرةٍ لها أربعة فُصوصٍ ، وأكثر ما

قِزِل باش **qizil-bash (cul.)**

اسمٌ أُطلق على الجنود التُّرك والتركمان الذين عملوا تحت قيادةِ إسماعيل الصفويّ في تأسيس الدَّولة الفارسيَّة الصَّفويَّة ١٥٠١ م ، وكانوا يرتدون قلنسوةً حمراءَ فسُمّوا قزل باش [أي ذوي الرُّؤوسِ الحمراء] ، ثم أُطلق هذا الاسم على الشِّيعة خِلال حروب العثمانيين مع الملوك الصفويين .

ويمكن التعرُّف لأوَّل وَهْلة على الصُّوَر الصَّفوية المبكرة بواسطة تفاصيل الثياب التي تأتي هذه العمامة أو القَلَنسوة كأظهر خصائصها وأشدِّها وضوحًا . وتتميَّز هذه العمامة الصَّفوية العالية بطيَّاتها الاثنتي عشرة التي ترمزُ لأئمَّة الشِّيعة الاثني عشر المنحدرين عن عليٍّ رضيَ الله عنه . وتلتفُّ حول هذه القلنسوة « كولة » حمراء تنتهي بقضيب دقيق يمتد عادةً حوالى ١٥ سنتيمترًا كان يُرسم أحمر في باديءِ الأمر ثم تغيَّر لونه إلى أن انقرض أو نَدُر بعد وفاة شاه طهماسب عام ١٥٧٦ .

التَّصويرُ على الأسْطُحِ المُقعَّرة ، كوادْراتورا **quadratura (It.)** (arts)

١ . تصويرٌ انحناءَ سَطْحٍ مقعَّرٍ فبدا لا مَدى لِغَوْرِه .

٢ . تصويرٌ على سَطْحٍ مُقعَّرٍ يتوهَّمُ معه الرَّائي أنّ الصُّورةَ لا حُدودَ لها ولانهايةَ ، حيثُ بوائِمُ المُصوِّرُ بَيْنَ خُطوطِ المَنظورِ perspective * وَأصولِ التَّضاؤُلِ النِّسبيِّ foreshortening * وبين السَّطحِ المُقعَّرِ .

٣ . هو ما يَتحايلُ به المُصوِّرُ لِتبدوَ السُّطوحُ المُصمتة كالسُّقوف وَالجُدرانِ وكأنَّها

ينشأ فيه . وهو لذلك يشترط أن يُولد من أبوين يتمتّعان بقدرٍ كافٍ من الثّقافةِ والتعليم يتيح له رعايةً طيبة في مجالي الأدب والأخلاق . فمن المحال في رأيه أن ينشأ المرءُ متعلّمًا مهذّبًا معًا دون أن يمتدَّ عمرُه الأدبيُّ والخُلُقيُّ إلى جيلٍ سابق عليه على الأقلّ . ويفترض فيمن ينبغي أن يكون خطيبًا أن يُلِمَّ بالموسيقى والرَّقص والتمثيل والألعاب الرياضية والآداب والعلوم والفلسفة . ويعتقد أن شيشرون Cicero * هو الأديبُ الرومانيُّ الوحيدُ الذي تخطّى ما بلغته اليونان في فنّ الخطابة .

كوينتِلْيانوس **Quintilian(us)**

(٣٥ - ٩٦ م) *Quintilien* (cul.)

خطيبٌ رومانيٌّ وُلِدَ في إسبانيا اتّجه إلى أسلوبِ الخَطابةِ القويّ الرّنان ، وقد اختاره الإمبراطور فسپازيانوس عندما أنشأ مدرسةً للبلاغة في روما ليشرف على إدارتها وتوجيهها . وكان نبيلَ الخلق وسيمَ الطّلعة مهيبَ الجانبِ عَكَفَ في شيخوخته على تأليف كتابه « مجامع الخطابة » حيث يذهب إلى أن التّدريبَ السليم على الخطابةِ إنما يبدأ قبل مولِد الخطيب ، وذلك بتهيئة الجوِّ الصحيِّ الذي

يُرسَمَ بها .

خُماسيّ **quintet**

quintuor m.; quintette m. (mus.)

١ . مجموعةُ عازفين على خمس آلات أو مجموعة من خمسة مغنّين . وتُضاف إلى مجموعة الرُّباعيّ quartet * في حالة « خماسي الوتريات » string quintet فيولا أو تشيللو ، على حين يُضاف بيانو في حالة « خماسي البيانو » piano quintet .

٢ . قطعة موسيقيّة لخمسةِ عازفين .

R

وتناسب مقاطعه ، كما نجد كل ما خلّفه المصريُّون من صورٍ وتماثيلَ ونقوشٍ يعبّر عن هذا التوازن الدقيق الذي انعكس على عقائدهم فجعلوا تلقاء السماء العُليا سماءً سُفلى ، كما جعلوا إزاء كل إله إلهة .

الرَّبْعُ **rab'**

(living quarter) *rab'* (arch.)

عندما تحتل الوكالة wakâla* أو الدكاكين الجزء الأدنى من المبنى الإسلامي ينقسم البناء فوقه إلى مساكنَ محدّدة المعالم يُسمَّى كل منها « رَبْعًا » مستقلًا عن الآخر مثلما هو مستقلٌّ عن أقسام الوكالة أو الدكاكين أسفله . وكان الرَّبع يؤجَّر للأُسَر التي لا يسمح دخلها باستئجار منزل كامل مستقِل . ويحتوي كلُّ شقّة في الرَّبع على غرفتي جلوس وغرفتي نوم ومطبخ ودورة مياه ، ويندر أن يكون لكلٍّ منها مدخل مستقلٌّ من الطريق ، فثمة مدخل واحد ودَرَج واحد يؤديان إلى العديد من هذه الشقق التي لم يكن يُسمح بتأجيرها للأغراب إلا إذا كانت لهم أسر يعيشون في كَنَفِها ، ولذلك كان الأغرابُ يقيمون في « الوكالات » wakâla* وهي المبنى المخصَّصُ لاستقبالِ التجارِ وبضائعهم . ويذكرُ المقريزيُّ رَبْعًا فوق وَكالةٍ من عصر المماليك البحرية يشتمل على ٣٦٠ بيتا تأوي ٤٠٠٠ ساكن .

راسِين ، جان باتيست **Racine, Jean Baptiste**

(١٦٣٩-١٦٩٩) (drama)

كاتبٌ مسرحيٌّ فرنسيٌّ وعالمٌ متبحّر في الأدب اليونانيّ ، وكان مقرَّبًا من لافونتين

وقد ذهب المصريُّون إلى أن إله الشمس انبثق في البَدْءِ من المحيط « نون » ، وأنه يولد ثانية كل صباح بعد رحلته الليليَّة في العالم السفليّ ليظهر في السماء بعد الاغتسال في حقول الحياة . وصوّروه في رحلته نهارًا وليلًا بزورقين أحدهما يحمله نهارًا والآخرُ يحملهُ ليلًا . ومع الزَّورقين ملّاحون من كبار الآلهة يَحْمُون إلهَ الشمس مما قد يَعرضُ له في طريقه من الأفاعي الضّارة .

وتمثّل المصريون في ظهور الشمس ومغيبها ، وفي فيض النيل وانحساره نوعًا من أنواع الصِّراع بين الحياة والمَوت ، وأن الغلبةَ للحياة ، وأن تلك الغلبة لا تكون إلا بعد صراعٍ عنيف. فانغرس في نفوسهم الدَّأبُ والكَدُّ ، فكانوا إذا ما فاض النيل شمَّروا للعمل غير وانين يُصلحون الأرض ويَبْذرونها ويرعون ما يزرعون فيفيدون من حياة النِّيل قدر ما يستطيعون ، وعيونهم المتطلِّعة إلى الصَّحراء تصوِّر لهم سوءَ المصير إن هم قَعَدوا عن السَّعي . كما كانوا يقضون نهارهم مع نور الشمس لا يفترون ، يخافون أن يظلَّهم اللَّيل قبل أن ينجزوا ما يريدون . وربطوا بين إصعادهم في النيل وانحدارهم فيه بالحياتين الدنيا والأخرى ، فكما يمضون في النيل منحدرين بقواربهم مطويَّةَ الأشرعة ، كذلك يمضون إلى أخراهم ، وكما يمضون مصعِّدين بقواربهم مبسوطةَ الأشرعة كذلك يمضون في دنياهم . ونظروا إلى المطر مياهًا لنيل آخر يرسلها إله السماء لحياة بلاد أخرى . وكان لهذا التناسق أثرهُ في جميع ما يصدرُ عن المصريين من أدب وفن ، نحسّه في الأدب

رع **R'** ***Rê*** **(rel.)**

لما كانت الشّمس أهم ما شَغَل المصري القَديم شمالًا وجنوبًا ، فقد صوَّر هذا الإلهَ « رع » صورًا مختلفةً وَفْقَ ما يُمليه الخيال .

تصوَّره مرةً على شكل جُعَلٍ عظيم « خبري » وهو يدفع قُرصَ الشَّمس أمامه في صفحةِ السَّماء ، وصوّره أخرى على شكل عجلٍ ذهبيٍّ تلده أمُّه بقرةُ السَّماء في الصَّباح ، ثُمَّ ينمو مع ساعات النهار فيصبحُ ثورًا يلقِّحُ أمَّه بقرةَ السماء لتُولد من جديد شمسًا في الصباح . ويُعرف عندما يغدو ثورًا باسم « كاموتف » ومعناه ثور أمه . وتَصوَّر من تخيَّلوا السماء امرأة أن الشمس ابنٌ لها ، يُولد في الصباح ثم يأخذ في النمو إلى أن يغدو كهلًا في المساءِ ثم يختفي في العالم السفليّ .

ولم يقف المصريُّ عند هذا في تصوره إلهَ الشمس فلقد تخيَّله على شكل صقرٍ ، أو إلهًا رأسُهُ رأسُ صقرٍ هو « حورس » . وقد جعل سُكّانُ الوجه القِبليّ الصقرَ رمزًا له لما رأَوْا من تحليقِه في جوِّ السماء حتى ليكاد يداني قرصَ الشمس في مرآهم ، وقد يكون هذا التّداني هو الذي أوحى إليهم بأن ثمَّة قُرْبى أو تشابهًا بينهما . ومن أجل هذا صوَّروا قرصَ الشمس ذا جناحين منشورَيْن ، وغدا هذا الرَّمز سائدًا في الديانة المصرية القَديمة ، وبه تأثرت الآدابُ العبريَّةُ وشاعت فيها كلماتٌ تشيرُ إلى هذا إشارةً صريحةً . وسمَّى المصريون إله الشمس في ميلاده مع الصباح باسم « خبر رع » ، وفي عنفوانه وقت الظهيرة باسم « رع » ، وفي الغروب عند كهولته باسم « أتوم » .

The Raising of Lazarus *La Résurrection de Lazare* **إقامةُ لعازر من الموْت** (rel. & arts)

بينما كان يسوع مسافرًا أصاب المرض لعازر شقيق مريم ومرتا فمات . ولما عاد المسيح أخبرته مريم ومرتا بوفاة أخيهما منذ أربعة أيام ، فطمأنهما يسوع بأنه نائم وليس بميْت ، وصرخ في لعازر ، فإذا الميْت ينهض وبداه وساقاه مربوطتان ووجهه ملتفٌّ بمنْديل ، فأمرَ يسوع بفكّ أربطته كي يمضي وينطلق [يوحنا ١١ :٤٣] . وقد سجّل المصوّر نيقولا فرومان Froment هذه المعجزة في لوحته المحفوظة بمُتحف أوفتزي بفلورنسا .

Rajput (Sansk.: **regja-putra: Son of a king**) (cul.) **راجبوت**

مُصْطلَحٌ يُقصَدُ به جنسُ الراجبوت الذي يشملُ حوالى أحدَ عشرَ مليونًا تنتظمهم قبائلُ الولاءُ فيها للأب ، وموطنهم الأوّلُ شماليّ الهند وَوسطُه لاسيما في إقليم رَاجْبُوتانَـا Rajputana* القديم . وهم يَعدُّون أنفسهم خُلفاءَ طبقةِ المحاربين القُدماء في الهند . وثمّة عددٌ يعتدّ به من الراجبوت المسلمين في الشمالِ الغربيّ للهند ، والراجبوت بصفةٍ عامّةٍ يرعَوْن حُرمةَ الحريم الذي يُسمّى عندهم باسم پُورْدَا purdah ومعنـاهُ « السِّتارُ » . ومما يتميّزُ به الراجبوت الاعتزازُ الشديدُ بأسلافهم وحميّتهم للشرف والتفاني في سبيل القُوّة .

ولقد نشأتْ بين القرنيْن الثامن والثاني عشر عدّةُ ممالكَ في شمال الهند وَوسطها تُعدّ نموذجًا حقا لحكم الراجبوت حيث ازدهرت المعارفُ والتّجارةُ . وكانت الأخلاقُ الفروسيّةُ ديْدنهم في حُروبهم ، وكمْ تغنّى شُعراؤهم بالشجاعةِ وعدم الرَّهْبةِ مما هو أقوى منهم . وخلال سنواتِ النّفوذِ الإسلاميّ في الهند انتقل سُلطانُهم إلى إقليم راجبوتانا وبعض ممالكِ الرّاجبوت الصّغيرة ، وغدَوْا غنيمةً في سبيل استيلاء المسلمين على الهند الهندوكيّة كلّها . ومع استقلال الهند عام ١٩٤٧ اتّحدت الولاياتُ الراجبوتيّةُ ضمنَ إقليم راجستان ، ولا تزالُ الكثرةُ من الراجبوت يحتفظونَ بتقاليدهم القديمة ، كما يُعدّون رُكنًا يُعتمدُ عليه في القُوات المسلحة الهنديّة .

raga (Hindi) (mus.) **راجة**

هي في الموسيقى الهنديّة ما يقابلُ المقام الموسيقيّ ، وهي من مكونات الرّاجةُ مالا ragamala* إشارة إلى المذكر منها . وكانَ القصدُ من تأليف كلّ راجه إثارةَ خواطرِ النّاس فرحًا أو حُزنًا أو شوقًا ، لا سيّما إذا امتدَّ عزفُها .

ragamala (mus. & arts) **راجة مالا**

يعني مصطلحُ الراجةُ مالا السّنْسكريتيّ معاني عدّةً ، أعمقُها تلك العلاقةُ العُضويّةُ بين النّغم وتآلفاته في تكوين موسيقيّ واحد في إطار أحد المقامات ، وبهذا تكـوّن الراجةُ مالات نظامًا موسيقيًّا متكاملًا نتميز فيه كلُّ وَحْدةٍ من وَحداته بتصوير منظورٍ يرتبطُ بها وحدها حيث تكونِ هناك مقابلةٌ عضويّةٌ بين اللّونِ والنّغم .

وثمّةَ ستةٌ وثلاثونَ مقامًا موسيقيًّا هنديًّا تؤدّي دورًا هامًّا في التصوير والشعر ، إذ إن هذه الفنون الثلاثةَ لاينفصلُ أحدُها عن الآخر وفي اجتماعها معًا متعةٌ . ويتكوّن المقامُ في الموسيقى من عددٍ من النغمات [نوتات notes*] ومنْهُ ينشأُ اللّحن melody* . الّذي يختلف أثرُهُ في آذان المستمعين بعضهم عن البعضِ الآخر . وبأني المصوّرون ليحيلوا هذه الموسيقى المسموعةَ صورًا مجسّمةً تمثّل عواطفَ مختلفةً مثل الرّغبة واللّهفة والارتياح والغيرة والترقّب إلى غير ذلك ، وهذا مثلُ ما يؤدّيه الشاعرُ بكلماته حينَ يُحيلُ الموسيقى عباراتٍ مختلفةً من الوجدانيات . والمقاماتُ لونان :

الراجه raga* وهي المقامات الخاصة بالذكور والراجيني raginis وهي المقامات الخاصة بالإناث . وتهدف الراجه مالا إلى مسايرة نوازعِ الرُّوح خلال ساعات اليوم المختلفة أو فُصول السنة ، إذ ثمةَ اختلافٌ بين ساعةٍ وأخرى كما أنه ثمة اختلاف بين فصلٍ وآخر وتأثيرُ هذا وذاك على مزاج الإنسان وطبعه .

ومن أجل هذا فإن الراجه مالا هي التي تُهيّئ النّفس لتقبُّل التباينات المختلفة ، عاطفةً ومُناخيةً . (صورة ٥٥٥)

raise (blt.) see: **movements in dancing**

raised movement (blt.) see: **temps levé**

La Fontaine وحاول دراسةَ اللّاهوت دون جدوى فعاد من جديد إلى دنيا الواقع ، وكان أول لقاءٍ له مع البلاط في عام ١٦٦٣ وما لبث أن عقد أواصر الصداقة مع موليير Molière* وبوالو Boileau وشرع في الكتابة للمسرح .

وقام موليير بالتمثيل في أول مأساة قدّمها راسين وهي صحراء طيبه Thébaïde في مسرح القصر الملكيّ Palais Royal عام ١٦٦٤ ،

وكذا في روايته التالية « الإسكندر الأكبر » في عام ١٦٦٤ ، وكانتا في الحق محاولتين تجريبيتين . على أن أول أعماله الخالدة هي مسرحيةُ أندروماخـي Andromaque ،

وبعدها مباشرة دبَّ الخلاف بينه وبين موليير ،

وقدّم ملهاةَ « المترافعان أو طرفا الدعوى » Les Plaideurs ١٦٦٨ ، وهي محاكاةٌ مَرِحةٌ ساخـرة لمسرحيـة « الزنـابير » Wasps لأريستوفانـيس Aristophanes* وهـي الكوميديا الوحيدة التي حفظها لنا الزمن من أعمال راسين ، وبرغم أنها قوبلت في مبدإ الأمر بفُتورٍ إلا أن استقبالَ الملكِ لها بالقهْقهةِ أنْقذها من وهدة السقوط . وفي عام ١٦٦٩ قدّم راسين مسرحيـة « بريتانيكـوس » Britannicus ، وفي عـام ١٦٧٠ قـدم « برينيكي » Bérénice ثم « بايزيد » Bajazet في عـام ١٦٧٢ و « وميثريداتـيس » Mithridate في عام ١٦٧٣ و « إيفجينيا » Iphigénie* في عام ١٦٧٤ التي عدّها ڤولتير Voltaire أعظم ما قدّمه المسرح الفرنسيُّ على الإطلاق . وعاد في عام ١٦٧٧ ليقدمَ « فيدرا » Phèdre ثم « إستر » Esther في عام ١٦٨٩ و « أتالي » Athalie في عام ١٦٩١ التي يعدُّها النُّقاد أعظمَ أعماله .

ويُعتبر راسين بين كتّاب المسرح نموذجًا كلاسيكيًّا أو قوميًّا لمؤلّفي المأساة الفرنسيّة ،

فقد أضاف إلى المسرحية التقليدية التي لُقّنها عن الأقدمين جلالًا بلا حدود . وكان راسين شاعرًا عظيمًا مثلما كان مؤلّفا مسرحيًّا عظيمًا ، إذ كان يكتُب بأسلوبٍ بالغِ الكمال والامتياز مرتفعًا بفنون النُّظم الفرنسيّ إلى الذّروة إيقاعًا ووقارًا . وهو بهذا يُعَدُّ أحد عباقرةِ الأدب العالميّ لقُدرته على الإيجاز غير المخلّ والموازنة في الأسلوب وجوْدةِ التّنسيق .

Rajputana (cul.) **رَاجْبُوتَانا**

تَعني كلمةُ راجبوتانا أرضَ الرَّاجْبوت ، وتَضمُّ بعضَ الإماراتِ الهنديّةِ في شمالِ غرب الهند ، وسُمِّيت بهذا الاسم لأن حُكّامَها كانوا من الراجبوت *Rajput بينما كان معظمُ سكّانِها من الهندوس . وقد استولى البريطانيّونَ خلالَ القرنِ التاسعَ عشرَ على إقليم راجبوتانا وأقاموا به إمارةً تحت حمايتِهم . وكانت راجبوتانا تضمّ ثلاثًا وعشرينَ ولايةً هي في مجموعها وحدةٌ تحتلُّ أرضًا جبليّةً وسهلاً يَقعُ بين سهولِ الشّمالِ الهنديّ والسَّهل الرَّئيسي لشبهِ القارّة الهنديّة . وبعد استقلالِ الهند عام ١٩٤٧ انضمت راجبوتانا إلى ولاياتٍ أُخرَ تألّف منها جميعًا إقليمُ راجستان الحاليّ الذي يضمُّ فيما يضمّ ولاياتِ بيكانير وجايْبور وبُونْدي وكوتاه وكيشانغار وألْوار وجيسيلمير وآدايْبور وبَانْسوَارا .

Rajput school of painting *l'école Radjpoute de peinture* (arts)

مَدْرسةُ راجْبوت التّصْويريّة

واسمُ مدرسة راجبوت مأخوذٌ من اللّقب الذي كان يتلقّبُ به حكّامُ المنطقة التي تضمُّ إقليم راجبوتانا وتلال البنجاب Punjab في الفترة من القرن السادسَ عشرَ إلى التاسعَ عشرَ ، ومما لا شكَّ فيه أنَّ تصاويرَ المدرسة الرّاجبوتية هي أروعُ التّصاويرِ الهنديّة ، وهي وإن كانت تحملُ بعضَ السِّمات الفارسيّة فهي تختلفُ الاختلاف كلَّه عن تصاويرِ المدرسة المغوليةِ الهنديةِ المعاصرة لها ، إذ كانَ مُصوّرو الرّاجبوت يجمعون بين ما كان لأسْلافِهم من تقاليدَ وبين ما لَهُم من تصويرٍ هنديٍّ شعبيّ ، فغدوا أصحابَ طرازٍ جديد صوروا به المأثوراتِ الهنديّة على خير وجهٍ . وينقسم تاريخ هذه المدرسة إلى حقبتين : الحقبة المبكرة (القرن ١٦ ومطلع القرن ١٧) ، والحقبة اللّاحقة (منتصف القرن ١٧ إلى مستهل القرن ١٩) . وينقسم تاريخ الفترة اللاحقة جغرافيًا إلى فرعين أولهما التصاويرُ المعدّةُ في راجبوتانا Rajputana ووسَط الهند وتسمّى مدرسة راجَسْتاني Râjusthâni ، وتلكَ المصوَّرة في الولايات الجبلية مثل الهيمالايا والبنجاب وتَسمَّى مدرسة باهاري Pahari .

ولقد عُنيت مدرسةُ راجبوت بالمشاهد القوميّة التي تدور حول موضوعات أربعة : المقامات الموسيقية المعروفة باسم « راجَهْ مالا » *ragamala [الأكاليل الموسيقية] ، والموضوعات الرومانسيّة ، والملاحم ، والموضوعات الغرامية .

وتهدف الراجه مالا إلى مسايرة نوازعِ الرُّوح خلالَ ساعاتِ اليوم وفصول السنة ، إذ ثمّة اختلافٌ بين ساعةٍ وأخرى ، كما ثمّة اختلاف بين فصلٍ وآخر ، وتأثير هذا على مِزاجِ الإنسان وطَبعه . ومن ثَمَّ فإن الراجه مالا هي التي تهيِّئ النّفس لتقبُّلِ التباينات المختلفةِ عاطفيةً ومناخيةً .

أما أشعار الملاحم فكانت تعبِّر عن مغامرات الأبطال ورفاقهم ضِدَّ قوى الشّرِّ المتمثّلة في هيئةِ مخلوقاتٍ وَحْشيّةٍ ، وكان النّصر ينعقد بطبيعة الحال للبَطل مهما بلغت قوة خصومه ، ومن بين هذه الملاحم ظَفِرت قصةُ البطل رامه *Rama بنصيبٍ كبيرٍ في صُوَر مدرسة راجبوت .

وتتّصل الموضوعاتُ الدينيةُ اتّصالا وثيقًا بالملاحم الشّعريّة لأنها هي الأخرى تروي مغامرات الآلهة الأبطال الذين يصارعون بدورهم المخلوقات الوحشية ويقضون عليها . ومع أن بعضَ هذه القِصَص تندرج تحت القَصَص الخرافيّ والخياليّ وتتخلَّلها بعض العلاقات الجنسية المثيرة إلا أنها تكشِف عن بعض مظاهرِ غراميّات الآلهة . وهكذا لعبت مغامرات كريشنه *Krishna على سبيل المثال منذ ميلاده حتى غيبته دورًا كبيرًا في تزويد مصوِّري المنمنمات الراجبوتيّة بذخيرة لاحصرَ لها من الموضوعاتِ الجذّابة . ولم يقتصر التصويرُ على كريشنه وحده بل امتد إلى شيفه وزوجته وذراريه .

وآخرُ موضوعات التصوير الراجبوتي هو العشقُ والغرامُ ، حيث نرى العشاق تارةً يلتقون خلسة وتارة أخرى يتعانقون جهرةً بحرارة ، أو قد تبدو السيدة وهي تأخذ زينتها على انفراد قبل موعد اللقاء ، أو وهي تنتفض غضبًا بعد أن هجرها عاشقُها ، أو وهي تتطلّع من شرفتها نحو الأفق انتظارا لوصول محبوبها ، أو وهي تعدو نحوه أثناء إحدى العواصف دون مبالاة بما يعترضها .

وتزوِّدنا مُنَمْنماتُ مدرسة راجبوت بصورةٍ جليّة عن الحياة اليوميّة في أرجاء الهند حتى لو كان المَوضوع المصوَّر مستقًى من الأدب مثل مشاهِد غرام كريشنه ، الذي آثر ألّا يقضي وقته على الأرضِ متبتِّلًا في المعابد ، فانطلق مغازِلًا بائعاتِ اللّبن مشارِكًا راعياتِ الماشية لهْوَهُنَّ مادًّا لهُنَّ يَدَ المساعدةِ في أداءِ مهامهنَّ حتى غدت متابعة كريشنه في هذه المنمنمات في واقع الأمر جولة في قرى الهند وريفها وأنهارها : حيث نشهد الرُّعاةَ يسوقون قُطعانهم ، والنّجّارين والبنّائين والحرفيِّين وربّات البيوت يؤدُّون واجباتهن ، ونلمّ بأزيائهم وسلوكهم وأعرافهم بمجرد التطلّع إلى هذه المنمنمات التي كان الفنّانون يصوِّرونَ فيها بالمثل الحيوانَ بملء عواطِفهم وبمحبّةٍ دافقة . ولم تقتصر أهمية هذه المنمنمات على التّرحال بين أنحاء الريف الهنديّ بل هي تكشف كذلك عن أحلام الناس وآمالهم . وأدّت المرأةُ الهندية دورًا بارزًا هامًّا في التصوير الراجبوتيّ فتجلّت فيه برشاقتها وجمالها أكثر مما تجلّى الرجل . على أن هذه الظاهرة لم تكن بأيِّ حال تعبيرًا عن انتصار إرادة المرأة فلقد أعدَّ هذه المنمنمات فنّانون رجال من أجل الرِّجال .

وقد تميّزت مرحلةُ مدرسة راجبوت المبكّرة بالرسوم الزخرفية المسطّحة دون أدنى إحساس بالتجسيم ، ولكن ما لبث المصوِّرون أن أضفَوا الرِّقةَ على منمنماتهم . وعلى الرغم من أن اهتمامهم كان لايزال مُنْصبًّا على الفِكْرةِ التي يبغون التعبيرَ عنها أكثر من بلوغ الواقعية فقد بدأت الحركة تدبُّ في شخوصهم . والثابت أن أعظمَ مصوراتِ مدرسةِ راجبوت قد صوِّرت في مدينة كانجرا Kângra حيث خطا الفنانون خُطُواتٍ واسعةً نحوَ الالتزام بالواقعية في تصوير موضوعاتهم ولكن اهتمامهم الأول كان السيطرة المثلى على الخطوط التي أضفوا بها الغنائية على رسومهم ، كما جاءت ألوانهم ناعمة مواكبة أشد المواكبة لطبيعة تصاويرهم حتى لقد اعتمدت معظمُ أعمالهم اعتمادًا كُلّيًّا على الخطوط وجاءت أقلّ ما يمكن إلى الألوان . ومع أن كثرة الفنانين قد شُغلوا بالقصص الهندوكية والنصوص الدينية فثمة بعض البورتريهات التي صوِّرت بالجانبية *profile شأن جميع أعمال مدرسة راجبوت .

ولقد شجّع الحُكّام المسلمون في أحمدنجر Ahmadnagar وبيجابور Bijapur وبيدار

بفرنسا . بلغت حصيلته من الأوبرات والأوبرا ـــ باليه عندما قارب الخمسين من عُمره ما يُنيِّف على عشرين بأني على رأسها « جزرُ العشق في الهند الغربية Les Indes Galantes » و « كاستور وپوللوكس » . وقد نشب الصِّدامُ بين أتباعِهِ وأتباع پيرغوليزي Pergolesi* فيما عُرِف بحرب المهرِّجين War of buffoons* . وتشمل منجزاته الأخرى موسيقى للحجـرة وللسَّرقص ومقطوعاتٍ للهارپسيكـورد وكانتاتـات cantatas* وموسيقى كنسيَّة .

ramp *rampe f.* (arch.) **أُخدُورة**

طريقٌ صاعِدٌ للوصول إلى مَعْبدٍ أو غيره .

Ramses II **رَمْسِيس الثاني**

Ramsès II (cul. & arts)

تشهد آثار رمسيس الثاني بمكانة شخصيَّته التاريخيَّة التي تُطاول شخصيَّة الإسكندر الأكبر . وقد عاش تسعةً وتسعين عامًا ، أمضى منها سَبْعةً وستين عامًا مَلِكًا على مصر (١٣٠١–١٢٣٥ ق.م) ، ولعله كان أكثر ملوك التاريخ القديم وسامة وشجاعة ونوفيقًا في ميادين الحرب ومغامرات الحُبِّ حتى غدا شخصيَّةً أسطورية . فوجَّه عنايته إلى إقامة المباني واستغلال المناجم ، ثم اتجه إلى الشَّرق لتأمين مملكته ، وواجه جيوش ملك الحيثيِّين في قادش حيث دارت معركةٌ طاحنةٌ تحقَّق له فيها النَّصر على الحيثيِّين .

وكان انتصارُه شبيهًا بخمرة أسكرتْهُ فجعل يُفسح لنفسه في المُتَع جزاء انتصاراته ، فتزوَّج عديدًا من النساء أنجب منهنَّ أكثر من مئةٍ وخمسين طفلًا كما تزوَّج بعض بناته . كذلك شُغِف رمسيس الثاني بالبناء فشيَّد لنفسه في طيبه معبدًا كبيرًا هو المعروف باسم الرامسيوم ، وشيَّد عددًا من المعابد في بلاد النوبة أروعُها بلا جدال معبدا أبوسمبل . كما أقام الكثير من العمائر في الدلتا ، وبثَّ تماثيله الضخمة في طول البلاد وعرضها . وكان عصره بعد من أزهى عصور التاريخ المصري واعتُبر آخر عظماء الفراعنة . ولقد حَسِبه بعض المؤرخين خطأً فِرْعون موسى الذي ورد ذكره في الكتب المقدسة .

Rameau, Jean Philippe **رامُو ، جان فيليب**

(mus.) **(١٦٨٣–١٧٦٤)**

مؤلِّف موسيقي فرنسيٌّ وعازفُ أرغن وهارپسيكورد ومؤلِّف دراساتٍ نظريَّةٍ هامةٍ عن الهارمونيَّة . سمَّاهُ معاصروه موسيقيَّ الزَّخارف لأنه أبدع في استخدام الزَّخارف والحِلْيات الموسيقيَّة . ولعب رامو دورًا في تطوُّر السيمفونيَّة التي كان نموُّها قد قطع شوطًا ملحوظًا في تلك الفترة ، كما أدَّى دورًا أكبر في تطوير فنِّ التوزيع الأوركسترالي

البشر وصارع مخلوقًا وحشيًّا كان قد اختطف زوجته سيتا Sitâ وحبسها بقلعته في لانكا Lankâ [سيلان الحالية] ، واستطاع رامه بعون الآلهة وشفيقه والألوف المؤلَّفة من القرود والدِّبَبة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشيِّ وجُندِه . وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمَّها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه simile والحكايات الخيالية إلى جانب الزخارف التمبقية المألوفة في الشِّعر الكلاسيكيِّ . وكان ڤالميكي Vâlmiki مؤلِّفُ هذه الملحمة في مُستهلِّ حياته قاطع طريق ثمَّ تحوَّل إلى راهبٍ من فرط ما كان يردِّد اسم رامه على لسانه . وقيل إنه قد وقع بصرُه ذات يوم على فرخ يمام يتهاوى بسهم صيَّادٍ بينا كان يحلِّق إلى جوار أليفه فصدرت عنه عبارة تكشف عن مدى تأثُّره وإذا بصوت من السماء ينبئه أنه بهذه العبارة قد ابتكر إيقاعًا شِعْريًّا جديدًا ، وأنه قد بات لزامًا عليه أن ينظم به حياة رامه ومآثره . وليست الملحمةُ ضربًا من الخيال بل هي تقومُ على سيرة رامه التي كانت على ألسنة النَّاس وقت تأليفها ، ومن ثمَّ كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب إذ كانت تواكبُ بأحداثها العقيدَةَ الهندوكيَّة . وقد تُرجمت إلى أغلب اللُّغات المحليَّة في الهند ، وتغنَّى بها الشُّعراء المتجوِّلون في المناسبات الدِّينيَّة .

كما كانت مغامراتُ رامه البطوليَّة أخذ المصادر التي استقت منها مدرسةُ راجپوت Rajput موضوعاتها المصوَّرة . كذلك استمدَّ أغلبُ المؤلِّفين المسرحيِّين والشُّعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه . وثمَّة مقابلاتٌ بين هذه الملحمة وبين ملحمتي الأوذيسيا لهوميروس والإنيادة لڤرجيل .

Bidâr وجولكوندا Golconda تقاليد التصوير الهندوكية فملأ المصوِّرون منمنماتهم بحركة جارفة ، كما تناولوا موضوعاتهم بأسلوب رومانسيٍّ ، وعُني الفنانون بتصوير الثياب الشفَّافة المرسومة بدقَّةٍ متناهية ، كما انضمَّ اللَّونان الأبيض والذَّهبيُّ إلى خُطَّة ألوانهم . (الصور ٥٥١ ، ٥٥٥ ، ٥٦٠ ، ٥٦٣)

raking cornice (arch.) see: **Doric frieze; pediment**

Rama *Rama* (rel.) **رَامَهْ**

هو التجسيد السادس للإله ڤشنو Vishnu* الذي تضمَّنت ملحمة الرامايانه Râmâyana* قصَّة حياته . وهو الابن الأكبر لِدَاشَارَاثا Dasaratha ملك أيودهيا Ayodhia في شمال الهند . وقد رأى عندما تقدَّم به العمر ، أن يعهد بالعرش إلى ابنه رامه غير أن زوجته الثانية اعترضت على ذلك مذكِّرةً زوجها بوعدٍ سابقٍ أن يجعل من ابنها هي وليًّا للعهد فتراجع وقضى بنفي رامه أربعة عشر عامًا . فقصد رامه وزوجتهُ سيتا وشقيقه لاكشمانه Lakshmana إحدى الغابات ليعيش بين النسَّاك ويقضي وقته في إقامة الشعائر الدينية ، الأمر الذي أغضب رافَنَهْ Ravana ملك سيلان الوحشيَّ فتسلَّل إلى الغابة متنكِّرًا واختطف سيتا . غير أن رامه بمعاونة سُوغريفه Sugriva ملك القرود غزا سيلان وقتل رافنه ثم عاد إلى عاصمة بلاده حيث تُوِّج مَلِكًا وسْط هتاف رعاياه . وكانت فترة حكمه عهدًا ذهبيًّا اتسم بالرَّخاء الماديِّ والرُّوحيِّ . وأمام شائعةٍ مطعونٍ في صحتها تشكَّك في وفاء سيتا له حين عاشت في كَنَف رافنه اضطُرَّ إلى إبعادها في أحد الأديرة حيث أنجبت ولدين توأمين لقَّنهما الراهب ڤالميكي Vâlmiki سادِن الدَّير ملحمة الرامايانه إلى أن اجتمع شمل الأسرة من جديد .

Râmâyana epic **مَلْحَمةُ رَامَايانَه**

Ramâyana (rel.)

تشكِّل ملحمةُ رامايانه مع ملحمة مَهابهاراتَه Mahâbhârata* أعظم ملحمتين سنسكريتيَّتين في تاريخ الهند القديم . وتروي مغامرات رامه Rama* الصيَّاد الذي تجسَّد فيه الإله ڤشنو Vishnu* ربّ الخلق وراعي

Rape of the Sabine women *le rapt de sabines; l'enlèvement de sabines*
اختِطافُ السّابِيّات (myth. & arts)

أُسطورةٌ مَعْروفة نشأت أوّلَ ما نشأت مع ميلاد رُوما ، وتقصُّ كيف أنَّ رومولوس Romulus* مُؤسِّس مَدينة روما نجح بالحيلةِ في أن يُوطِّد مُستَقْبَلَ رَعاياه ، إذ أعدَّ حَفلًا دعا إليه سكّان المُسْتَوْطَنات المجاورة ومن بينها أفراد قبيلة السابين مع زَوْجاتهم وبَنيهم وبناتِهم . وخلالَ الحَفْل وبعد إشارةٍ مُتَّفقٍ عليها انقضَّ شبابُ رُوما على ضيوفِهم وحملوا الفَتيات منهنّ ومَضَوا بهن هاربينَ . ويؤكِّد بلوتارخوس أنهم لم يَخْطفوا من المتزوِّجاتِ غير واحدة ، وأنهم لم يُقْدِموا على هذا عَنْ عَبَثٍ واستهتار ، ولكن لكي يوثِّقوا صِلات التَّحالف مع جيرانِهم بأقوى الرَّوابِط وأرْسَخِها ، ويُعْزى أيضا إلى هذا الاختطاف عادةُ حَمْل العَريس للعَروس على عَتَبة بَيْتِ الزَّوْجِية .

ونرى في التَّصوير الإيطاليّ خِلالَ القرن الخامسَ عَشَرَ الفنّانينَ يَجْمعونَ بين مَشْهدِ الرِّجال والنِّساء بأزْياءِ عَصْر النَّهضة أثناء الحَفْل وَبيْن مَشْهَد الاختطافِ ، حيثُ نرى النِّساء مَحْمولاتٍ على أكتافِ رجالٍ مُسلَّحين على حين يقفُ خارجَ أسوارِ المدينة جُندٌ رُومانٌ لردِّ أي هُجومٍ يُرادُ منه إنقاذُ الفَتَيات .

أمّا مُصوِّرو عصر الباروك وعلى رأسهم رُوبنز Rubens* وَبُوسان Poussin* فيمثِّلونَ القصةَ بزُمْرةٍ من الجُنود ، بعْضُهم فوق صَهَوات الجياد يضُمُّون النِّساءَ المُختَطفات إلى أحْضانِهن وهنَّ متأبِّياتٌ باكيات . كما يُسجِّلونَ أيضا كيف أن نِساء السّابين ما لَبِثْنَ أنِ ارتضين مَصيرَهن ، وإذا جَيْشٌ من السّابين يُهاجمُ رُوما ويستولي على جُزْءٍ منها ، ولكنهم توقَّفوا ولم يمضوا في سَبيلهم إذ وَجدوا أمامَهم المُخْتطَفات يُهرولْنَ في هَرْجٍ ومَرْجٍ ، منهنَّ من انضممنَ إلى الغُزاة ومنهن من انضممنَ إلى خاطفيهم مُعْوِلاتٍ صارِخاتٍ مُتضرِّعاتٍ حائراتٍ بَيْنَ الجُنود وجُثَثِ القَتْلى وبينَ آبائهن وأزواجهن ، بعْضُهنَّ يحمِلن أطفالهنَّ والبَعْضُ الآخرُ مُرْسلات شعورهنَّ ، غير أنّهنّ جميعًا كُنَّ يُطالبن الرُّومان تارةً والسّابينَ تارةً أُخرى بأعْذَب الكَلِمات توسُّلًا بالكَفِّ عن سَفْكِ الدّماء . وهكذا ألقى السَّلام رُبوعَهُ بَيْنَ الرُّومان والسَّابين . (انظر Romulus and Remus) (الصور ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠)

Raphaël (Raffaello Santi or Sanzio) (arts) **رافائيل ، سانزيو (١٤٨٣-١٥٢٠)**

تكمُنُ عظمةُ رافائيل في موهبته بوصفه مصوِّرًا « موضحا » illustrator (انظر illustration) أي تصوره للرؤية المثالية التي تنطوي عليها مخيِّلةُ الفنّان لا تلك التي تقعُ عليها عيناه في الواقعِ . وكان رافائيل على رأس الفنّانين الذين يدينون بالاتجاه الإنسانيّ ، وكانت الكلاسيكية هي ما نشأ عليه وعاش ، غير أن ثمّةَ عنصرًا آخرَ كان له أثرُهُ هو الآخرُ عليه هو ما في التوراةِ والإنجيل من تعاليمَ دينيةٍ وقصَصٍ تهذيبيّ شاعريّ وإن كان دون أثر الكلاسيكيّات في حياتِهِ الفكرية . وقد مزج رافائيل بين العنصرين فأثرى الحياة الفنية حين كسا القَصَص الدينيَّ بثوبٍ من الكلاسيكيّةِ مُوغرِقًا الديانةَ المسيحيّةَ التي كانت بطبيعتِها عَصيّةً على الأغرقةِ . وغدا هذا الفنان العَذْبُ الرَّقيق فنانَ المشاهدِ الدراميّة الرائعة يُضفي على الواقع الجامدِ ما يُظلُّه من مواقفَ إنسانيّةٍ ، كما أصبح أستاذًا لا يُبارى في توزيع مجموعات الشُّخوص في الصورة . ومن أشهر أعماله لوحة « زواج العذراء » Sposalizio* وتصاويره للعذراء ، فبعيدٌ أن تجدَ بيتًا من بيوت المسيحيّين وليس فيه صورٌ مستنسخةٌ للعذراءِ من تصوير رافائيل بما تنطوي عليه من حَنان الأمومة ومرح الطُّفولة وهيْبةٍ سابغةٍ ، فلقد كان أبدعَ من صوَّر رقةَ العذراء . ومن أبرز لوحاته المصوَّرةِ أيضا لوحةُ « مدرسة أثينا » بالفاتيكان ، ولوحة « حفل الآلهة فوق جبل بارناسوس » بالفاتيكان ، ولوحة « غالاطيا » بقصر فارنزينا بروما ، وكذا كرتون cartoon* « معجزة شبكة الصيد المفعمة بالسمك » بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، ولوحة « عذراء سيستينا » بمتحف درسدن . ويتألق من بين بورتريهاته الدرامية المفعمة بالحركةِ التي تخترق أعماقَ الشخصيةِ بورتريه البابا ليو العاشر بمتحف بيتي بفلورنسا ، وبورتريه الكونت كاستليوني بمتحف اللُّوفر .

(الصور ٢٦٨ ، ٣٨٨ ، ٤١١ ، ٥٢٨)

rapture; ravishment **انْتِشاءٌ**
ravissement m. (aesth.)

١ - حالةٌ يَشْعُر فيها المرءُ بأنّه أسيرُ فرحةٍ طاغية

٢ - تَجْرِبةٌ تَصوُّفيّةٌ تُحِسُّ فيها النَّفس باقترابها من الله .

٣ - تعبيرٌ عن الوَجْدِ ecstasy* أو ظواهره .

rationalism **المَذْهَبُ العَقْلي أو العَقْلانيُّ**
rationalisme m. (cul.)

كُلُّ شيءٍ في الوجود مَردُّه إلى العقل . وقد أخذ بهذا المذهب ديكارت وسبينوزا وليبنتز وهيغل في فلسفاتهم ، ويقابله المذهبُ الإرادي والبراغماتية . وقد يدلُّ أيضا على نبذ الحجج والمبادئ الدينية التي لا يقرُّها العقل والمنطق . (معجم مصطلحات الأدب)

rattle (mus.) see: **percussion**

Ravel, Maurice **رافيل ، موريس**
(mus.) **(١٨٧٥-١٩٣٧)**

مؤلِّف موسيقي فرنسيٌّ ، انتقلت أسرتُه من موطنها في جبال البرانس إلى باريس ولم يمضِ على مولده عامٌ واحد . تتلمذ على غبرييل فوريه Fauré وغيرِه بكونسيرفاتوار باريس ، ولم يكن يهوديًّا رغم ما جرى على ألسنة بعض المعلِّقين .

وقد مضى رافيل على نَهْج ديبوسي Debussy* وإن فاقَهُ في الميلِ إلى الوُضوحِ والبساطة والصراحة برغم وصفه هو الآخرِ بالانطباعيّة . وبينما كانت لغتُهُ الموسيقيةُ عصريّةً مثل ديبوسي جاءت ميلوديّتُه أكثرَ استقامةً ونكرارًا منه ، وهو ما يتجلّى في مقطوعته الشهيرة « بوليرو Bolero » التي تتكونُ من لحنٍ بسيطٍ يتكرر مِرّاتٍ عديدةً بألوانٍ أوركسترالية مختلفة . وقد شقّت مقطوعتُه الشهيرة للبيانو « حركةُ المياه Jeu d'eau » عالمَ الموسيقى ، وإذا كانت لا تزالُ تَبهر مستمعيها فليس ذلك لاحتوائِها على الهارمونيّةِ المتنافرة الغريبة فحسْبُ بل كذلك لما تقدِّمهُ ألوانُ أطيافها الدقيقة من مُتعةٍ . وقد أعاد في « جِنِّيَّة الماء » تنفيذ الفكرةِ التي راوَدَتْهُ في « حركة المياه » من زاويةٍ أخرى جديدةٍ ، ونشترك مع المقطوعةِ التالية لها وهي متتالية « غاسبار الليل Gaspard de nuit » في الاتجاه نحو دقّةِ التصويرِ لخيالٍ شاعريٍّ

غريب لاسيما في تصويره لفكرةِ الشرِّ الكامن وراءَ المظاهرِ الخلابة ، فنشعر بعذوبة الألحان التي تنشدُها جنيَّةُ الماء وهي تستهوي الشباب وتغويهم فيندفعون نحوَها مسحورين حيث تبتلعُهم المياهُ ، ويتبدّى جمالُ الأجَمَةِ البديع وسكونها الشاعريُّ في الوقت الذي تضمُّ فيه أشجار البلّوط الضخمة التي تتدلّى من فروعها الجثثُ المعلّقةُ ، كما ترتسمُ في موسيقاها صورةُ الشَّبح الخياليّ المفزع الشبيه بأشباح الكوابيس التي تبدّدها اليقظةُ . ومع خياليّة التصوير أولى رافيل عناية فائقة بجمال الصورة الموسيقية وبإتقان مُفرداتها وتوازن بنائها ، وهو ما يبدو واضحًا في مؤلفاته الكبيرة والصغيرة على حدٍّ سواء ، في تلك التي يَتّبعُ في بنائها خُطة دقيقة محددة أو تلك التي تتميز خطُّتها بالانطلاق اللامتناهي ، كما هي الحالُ في مقطوعاته القاتمة الحزينة مثل « الرابسودية الإسبانية » Spanish rhapsody التي يتأجّجُ فيها العزف الأوركسترالي، أو في ملهاته الموسيقيّة « الساعة الإسبانية » The Spanish hour ، والثلاثيةُ الكبيرةُ التي كتبها للبيانو والفيولينه والتشيللو ، وفي جميع أغانيه الطويلة والقصيرة . وظلت موسيقى رافيل — برغم عصريَّة أسلوبها ولغتها — كلاسيكيّة الجوهر فرنسيَّة الطابع من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامةِ الذوق والاتزان والقصدِ في وسائل الكتابة . وتتجلى هذه العصريةُ في موسيقى « دافنيس وكلويه » Daphnis and Cloe في صور أوركسترالية تنبض فيها همهمة كورال بشريّ يتغنّى بلا كلمات كأنه أحدُ مجموعات الآلات الأوركسترالية ، بينما تنطوي في جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التي شاعت خلال القرنين ١٧ ، ١٨ . ومن هنا كانت عصريةُ رافيل من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقي مع بقاء ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة سببا في وصف نقّاد القرن العشرين له بأنّهُ من دعاةِ الكلاسيكيّة المُحدثة . وقد كتب رافيل موسيقى دافنيس وكلويه للباليه الذي وضع تصميم رقصاته ميشيل فوكين Fokine* وعُرض لأول مرّةٍ عام ١٩١٢ ، غير أن هذه الموسيقى تحوّلت بعد ذلك إلى متتاليتين احتلّت ثانيتهما مكانًا دائمًا في قاعات الكونسير .

وقدّم رافيل ٢ كونشيرتو للبيانو (أحدهما لليد اليسرى) والبورادا دِلْ غراتسيوزو Alborada del Gracioso [أغنية المهرِّج الصباحية] و « رقصة باڤان في ذكرى أميرة متوفّاة » Pavan for a dead infanta و « ڤالسات رفيعة وعاطفية » Valses nobles et sentimentales و « مرثيّة على قبر كوبران » For the grave of Couperin و « أمُّنا الإوزّة » Mother goose .

ravishment (aesth.) see: **rapture**

خزف (مدينة) الرَّيّ **Ray pottery**
céramique f. Ray (arts)

كانت مدينةُ الرَّيّ منذ القرن التاسع من أعظم بلاد العالم الاسلاميّ وأجمل مُدن الشرق بعد بغداد ، كتب عنها ياقوت الحمويُّ في « معجم البُلدان » عهد السلاجقة Seljuks : « هي مدينة عجيبة الحُسْن مبنيَّة بالآجُرّ المحكم الملمّع بالزُّرقة مدهونٍ كما تُدهن الغضائر (مشيرًا إلى بلاطات القاشاني التي كانت تغطّي العمائر) خرب أكثرها واتفق أني اجتزت في خرابها وأنا منهزم من التتر فرأيت حيطان خرابها قائمة ومنابرها قائمة وتزاويق الحيطان على حالها لقرب عهدها بالخراب إلا أنها خاويةٌ على عروشها » . ولعل وجود المصانع الكبيرة للخزف في الضَّواحي والقُرى التابعة للرَّيّ هو الذي أنقذها إلى حدٍّ ما من الخراب على يد المغول بعد الضَّربة العُظمى سنة ١٢٢٤ م .

وقد اشتهرت الرَّيُّ بأوانيها من الخزف المزخرفة بأسلوب البريق المعدني فضلا عن المحاريب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية . وزخرفت هذه الأواني والتُّحف بزخارف هندسيَّة ونباتية ورسومِ حيوانات وطيور ومناظر للطَّرب والموسيقى والشراب ولعب الصوالجة [البولو] ومناظر الحفلات الرَّسميّة فضلًا عن أشرطة من الكتابات العربية والفارسية . وكان الطِّلاء المَعْدنيُّ يُغطّي الأرضيَّة حول العناصر الزُّخرفية ويحدّها فتظهر واضحةً بلونٍ أبيض عادةً [لون الطِّلاء الزُّجاجيّ المُعْتم] على أرضيةٍ ذات بريق معدنيّ بدرجات اللَّون الذهبيِّ والبنّيّ غالبا . والملاحظ أن الأواني ذات العناصر الزُّخرفيّة الكبيرة الحجم غالبًا ما يكون موضوع الزخرفة فيها عنصرًا واحدًا كرسم فارسٍ أو طائر وتؤرَّخ من القرن (١١-١٢م) ، أما الأواني ذات العناصر الزخرفية المتعدّدة والصغيرة الحجم فترجع إلى القرن الثالث عشر .

ومن أشهر أنواع خزف مدينة الرَّيّ النوع المعروف باسم « الميناي » المرسومة زخارفه بالمينا المتعدّدة الألوان ، والتذهيبُ فوق الطِّلاء الزجاجيِّ القصديريّ المعتم الزُّبديّ اللون أو الملوَّن باللون الفيروزيِّ (القرن ١٢-١٣ م) ، ويشترك مع الرَّيّ في إنتاج هذا النوع مدينتا قاشان وساوه ، ورسومُ هذا النوع متأثرةٌ برسوم المخطوطات الإيرانية . وثمةَ نوعٌ آخر تُرسَم فيه الزخارفُ بالأسْوَدِ والأزرقِ تحت طلاءٍ شفّاف ، وزخارفهُ عظيمةُ الشَّبه بزخارف الخزف ذي البريق المعْدنيّ من نوع قاشان . وما من شك في أن خزفَ الرَّيّ وغيرها من مراكز الخزف الإيرانيّ مثل قاشان وسلطاناباد قد تأثر بالبورسلين porcelain والسيلادون celadon* الصيني تأثرًا كبيرًا لاسيما في القرن ١٤ أي في عصر المغول الذين حكموا في إيران Il-Khans* وفي عصر أسرة يُوَنْ Yüan* بالصين . وتشيرُ المراجعُ إلى قدوم الصنّاع من الصين وعملهم بإيران حيثُ نجدُ في رسوم الخزف في هذا القرن عناصرَ زخرفيةً صينيةً مثل أزهار اللوتس الصينية ورسوم النباتات المائية ورسم التنين dragon* شارة إمبراطور الصين ورسم العنقاء phoenix* شارة الإمبراطورة في الصين ورسم الإوزّ والبطّ الطائر .

ومن خزف الرَّيّ في القرن ١٢-١٣م ، نوع ذو عجينةٍ بيضاءَ صُنعت به أوانٍ رقيقةٌ من سلطانيّات وصحون وكؤوس ، وقد زُخرف بالحفر بزخارف نباتيّة تحت طلاء شفاف ومتأثر بأواني الفخار الصينيّة البيضاء المشابهة من عهد أسرة صُونْ Sung* . وثمةَ نوعٌ آخرُ أزرق فيروزيّ غالب متأثّرٌ هو أيضا بتقاليد أواني أسرة صُونْ المعاصرة .

واستمرَّ تأثُّر الخزف الإيرانيّ بأنواع البورسلين والسيلادون الصينيّ في العصر التيموريّ Timurid* (القرن ١٥م) ، ثم زاد هذا التأثر في العصر الصفويّ في القرن ١٦-١٧م . وأشهر مراكز صناعة الخزف كانت في أصفهان وقاشان وتبريز ، وهو ما يتجلّى في الرسوم والزخارف وفي الطِّراز

black figure vases* ، فجاءت الأشكالُ حَمْراءَ في لون الفخّار فوق خلفيّة سوداءَ لامعةٍ ، مع رسم الخطوطِ المحوّطة والتفاصيل بطلاء التزجيج مما يجعلها بارزةً ناتئةً بعضَ الشيء .

وكان يجري إعدادُ التصميم المبدئيّ للمشهد فوق السطح الصّلصاليّ بواسطة أداةٍ غير حادّة ، ثم يُرسمُ المحيطُ الخارجيُّ للأشكال بخطوط دقيقة تتلوها خطوط داخليّة أبعد عمقًا . وفي النهاية تُطلى الخلفية باللون الأسود .

كذلك شاع « التحزيز » خلال المراحل المبكّرة من تقْنة الأشكال الحمراء وخاصّةً في تحديد خصُلاتِ الشَّعْر . غير أن الفنّانين ما لبثوا أن أقلعوا عن هذه الوسيلةِ . ولتمييز الخطوط ذاتِ الأهميةِ عن تلك الثانوية كانت الأخيرةُ تُرسَمُ بطلاء التزجيج المخفّف فتكسوها ظِلالٌ متنوّعةٌ من اللّونيْن العسليّ والذهبيّ .

واستمرّت هذه التّقنة شائعةً إلى جانب تقنة الأشكال السوداء على أسطح الأواني الحمراء مدة ٢٠ أو ٣٠ سنة إلى أن تفوّق نقشُ الأشكال الحمراء تفوّقًا مُذهلًا في مُستهلّ القرن الخامس ق.م .

وكانت الخلفيةُ السوداءُ اللّامعةُ للأواني ذات الأشكالِ الحمراء تنفرد بميزةٍ هامّةٍ ، فهي فضلًا عن توكيدها لسطح الإناء تفصل بين صورِ الشّخوص بشكلٍ طبيعيٍّ لايتحقّق في أيّ تقنةٍ أُخرى من تقنيات التصوير على الأواني .

(صورة ٥٥٦)

refrain; burden **المرْجَعُ ، المَذْهَبُ**

refrain m. (mus.)

هو الجزءُ الذي يتكرّرُ إنشادُه في الأغنية ، وعادة تنشِدُهُ المجموعةُ التي تُساندُ المُغنّي المفرد ، وقديما كان يسمّى « الفرار » .

Regency **طِرازُ عَهْدِ الوصاية**

Régence f. (arts)

طِرازٌ إنجليزيٌّ يقابِلُ طِرازين عاصَراهُ في فرنسا هما طِرازُ حكمِ المديرين Directoire* والطرازُ الإمبراطوريّ Empire style* . ونشأ هذا الطِّراز في العهد الذي كانت فيه وصايةٌ على العرش البريطانيّ ، وامتدّ منذُ أواخر القرنِ ١٨ إلى حوالى عام ١٨٣٠ . وقد امتزجت فيه عناصرُ وصيغٌ إغريقيّةٌ ورومانيةٌ وقوطية

أن ظِلًّا من الاختلافِ في المَعْنى يتجلّى عندما ننتقل إلى الحديث عن « الواقعية الاجتماعيّة » social realism الّتي تَعْكِسُ نَظْرةً نَقْديّةً للمُجْتمعِ تكشف ما ينطوي عليه من عُيوبٍ ونقائص . ونَلْمسُ انْتعاشَ الواقعيةِ الاجتماعيةِ في مرحلةٍ معيّنةٍ من تاريخِ التصويرِ الإنجليزيّ خلالَ العَقْدِ الثّامنِ من القَرنِ التّاسِعَ عَشَرَ ، كما نَلْمسهُ أيضًا في أمريكا أثناءَ الأزْمةِ الاقتصاديّةِ خِلالَ العَقْدِ الرّابعِ من قرننا الحاليّ . على أنه لا بُدَّ أن نميّزَ بَيْنَ هذا النّوعِ من الواقعيّة الاجتماعيّة وتلك المُسَمّاةِ « بالواقعيّةِ الاشتراكيّة » socialist realism في الاتّحاد السُّوفييتيّ .

realism in Arab painting **واقِعيّةُ التّصْويرِ العَرَبيّ**

réalisme m. dans la peinture arabe (arts)

بعد أن تخلّد المجتمعُ الإسلاميُّ إلى السّلْم في القرن الحادي عشر تقلّصت زعامة قادةِ الجيوش إلى المرتبة الثّانية وبرزت طبقة التُّجّار والحِرفيّين في كافّة المدن الرئيسية بالعالم الإسلاميّ الذي انفتح على الدنيا من حوله يأخذ منها ويعطيها بما في ذلك العلماءُ والأدباءُ ، وكان لهذا التغيير الطبقيّ الهامّ أثرهُ على الفنِ والفنانين الذين لجأوا إليهم وصوّروا حياتهم اليومية بواقعها وتفاصيلها ، وهي لاشكّ كانت تختلف اختلافًا كاملًا عن حياةِ الملوكِ والسّلاطين ، ومن هنا دخل الفنُّ العربيُّ حياة الناس . ولم تبْقَ لنا من نماذج هذا الفنِّ الواقعيّ إلا بعضُ أوانٍ خزفيّةٍ رُسِمت عليها صورٌ لأشخاص ، وبعض التماثيل الخشبية والعاجيّة التي صُنعتْ في مصر خلال القرنين ١١ ، ١٢ . أما ما عدا ذلك فقد ضاع أو تحطّم أو لايزال دفينًا في بطن الأرض يحنّ إلى من يستخرجه من مخبسِه .

red-figure vases *vases à figures rouges* (arts) **الأواني ذات الأشكالِ الحَمْراءِ**

ظهرت مع نهاية القرن ٦ ق.م تَقْنةٌ جديدةٌ للرسم الطيف ظلّيّ silhouette* بأثينا التي كانت وقتذاك أهمَّ مركزٍ لإنتاج الأواني ذات رسوم الكائنات الحيّة هي تقنة أشكال الشخوص الحمراء التي انعكست فيها خطة الألوان عن الأواني ذات الأشكال السوداء

الصينيّ في أواني البريق المعدني الصّفويّ من القرن السابع عشر . كذلك صُنعت من هذا النوع سلطانياتٌ وأطباقٌ كبيرةُ الحجم مضاهيةٌ للأواني الصينيةِ . والمعروف أن شاه عباس Shah *Abbas استجلب كثيرين من الخزّافين الصينيّين مع أُسَرهم إلى إيرانَ لينشروا صناعة البورسلين الصينيّ حتى يمكن أن تصدّرَهُ إيرانُ إلى البلاد الغربية وتنال منها الأرباحَ التي كانت تتدفق على الشرق الأقصى . وكانت إقامة هؤلاء الخزّافين في أصفهانَ عاصمةِ الصفويين Safavids* ، ولكنّ هؤلاءِ الخزّافين لم يلبثوا أن تأثّروا بالمحيط الفنّيّ ، فظهرت في منتجاتهم الموضوعاتُ الزخرفيّةُ الإيرانيّةُ بالإضافةِ إلى إعطاء الأواني مظهرَ وألوانَ الأواني الصينية .

(زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية)

(الصورتان ٥٤٣ ، ٥٦٢)

realism **النّزعةُ الواقِعيّة**

réalisme m. (arts)

هي نَقْلُ المَظْهَرِ الطّبيعيّ بأمانةٍ دون إسْرافٍ في الدُّخول إلى التّفاصيل الدّقيقة ، وتُعَدُّ في الفنّ بصفةٍ عامّةٍ على النّقيضِ من المِثاليّة idealism* أو هي بعبارةٍ أُخرى تَمثيلُ الحَياةِ اليوميّةِ كما هي على صُورتِها الّتي تَبْدو بها ولَيْس في صورة الكَمالِ الّذي قد يتخيّله الفنّان عنها .

وقد اتّخذت الواقعيّة شَكْلَ المَذْهبِ أو النّظريّة في العَقْدِ الخامسِ من القَرْن التّاسِعَ عشَر على يَد المُصَوِّرِ غوستاف كوربيه Gustave *Courbet ومانيه Manet* . وكان كوربيه يصْبو — على حَدِّ قَوْلِه — إلى أن « يُسَجِّلَ عاداتِ الزّمان الّذي يعيشُ فيه وأعْرافَهُ وَالأفْكارَ السّائدةَ فيه » . ولم يكن هناك مَغْدًى عن هذه الانْعِطافةِ في القرن التاسع عشر بعد أن سَرَى الاضْمِحْلالُ في أوْصالِ المَوْضوعاتِ الكلاسيكيّة والرُّومانسيّة حتّى فَقَدتِ الكثيرَ من أهمّيّتِها .

على أن مانيه قد عرّف الواقعيّةَ بأنّها « المُعَاصَرَة » contemporaneity وأصبحت محاولةُ الإبقاءِ على المُعاصَرةِ هي الأساسَ الغالِبَ في الفنّ الفَرَنْسيّ فيما يتعلّق بالأُسْلوبِ والمَضْمونِ . وقد بلغت الواقعيّةُ أوْجَها ضِمْنَ إطار مَذْهب الانطباعيّة Impressionism* التي تُعَدُّ بدَوْرِها امْتِدادًا لها . ومن الجدير بالذّكرِ

وشرقيةٌ ومصرية وروكوكو rococo* في اتساقٍ بديعٍ استساغهُ وأُعجِبَ به البريطانيون والأمريكيون .

Regina Coeli (rel.) see: **Queen of Heaven**

reincarnation **تَناسُخُ الأَرْواح**
réincarnation f. (rel.) see: **samsara**

relever (blt.) see: **movements in dancing**

relief **البارِزُ ، النّاتِئ ، البُروزُ**
relief m. (arts)

هو في فنِّ التَّصوير الإحساسُ بالبروز عن طريق التدرُّج في اللَّون أو الظلِّ ، وفي فنِّ النحت يُطلَق على الأعمالِ المنحوتةِ البارزة . وهو على نوعين : البروزِ العالي high relief وهو المنحوتاتُ التي لا تكونُ للأشكالِ الموضوعةِ على السطح المستوي غير نقطِ التقاءٍ قليلةٍ مع هذا السطح بل نكاد تنفصلُ عنه . والبروزِ الخفيضِ bas-relief هو المنحوتاتُ التي لا ترتفعُ كثيرًا عن السَّطْحِ المستوي أو المنحني الذي تبرُز منه . وثمةَ بروزٌ بيْن بيْن أيضا . ويلاحظ في البروز العالي أن المشاهِدَ يكادُ أن يدور حولهُ بعينيْه وأن يشاهِدَه من مختلِفِ أوجُهِهِ ، فهو يكادُ يقتربُ من التَّجْسيم .

religious painting in Islam *peinture f. religieuse en Islam* (arts)

التَّصويرُ الدِّينيّ في الإسلام

لم يلقَ التصويرُ الدينيُّ حظَّهُ من التشجيع في العصور الإسلامية الأولى مثلما لقي عند البوذيِّين والمسيحيين ، فلم تبْدُ المساجدُ مزيَّنةً بصورٍ دينيَّةٍ ، كما لم يستخدم التصويرُ في أغراضٍ تعليميَّة أو تربوية أو تهذيبيَّة دينيَّة إلا بعد القرن ١٤ . وعلى الرَّغم من ذلك ومن عداء بعض رجال الدين ومن عناد المتزمِّتين فقد بدت بعض ملامح دينية في ميدان التصوير الإسلاميّ ، وطُلب إلى المصوِّرين تسجيلُ مشاهد دينية مختلفة ، وأغراهم هذا الاتجاه إليهم بتناولهم تصوير الرسول ، ومع هذا فإن صُوَر الرسول إذا قيست بصور المسيح في التَّصوير المسيحيّ تعدُّ نادرةً جدًّا . والقائلون بتحريم التصوير عامةً يرَوْن فيما يرَوْن من أسباب تحريمه أن في هذا محاكاة لصُنعِ الخالق ، فما باله إذا كان يصوِّر شخصيات مقدَّسة ، ومن ثم كانت النُّدرةُ في صور الرسول مردَّها إلى الهيبة والإجلال أكثر مما هي إلى عنادِ المتزمِّتين .

ولقد ظهرت في العالم الإسلامي في أواخر القرن ١٣ بعضُ عناصر التَّصوير التي يمكن أن نطلق عليها اسم التصوير الديني بمعناه الضيِّق المحدود الذي قد يكون الغزو المغوليُّ من الأسباب الحافزة إليه . فبعد أن اعتنق غازان خان الإسلام عام ١٢٩٥ طالعنا الجوينيُّ Juvaini بكتابه « تاريخ حياة قاهر العالم » وبسَط فيه حياةَ جنكيز خان وتاريخ المغول حتى هولاكو . وكان الجوينيُّ مسلمًا يعمل مؤرِّخا رسميًّا لدولة لم تكن قد اتخذت من الإسلام دينًا رسميًّا لها بعدُ ، وهو ما جعله يحاول التوفيق في كتابه بين عقيدته الإسلامية وبين التمجيد الذي يتَّسم بممالأته للمغول ، فهو يُطري فتوحاتِهم ويصوِّر غزوهم لبلاد الشرق الأدنى على أنه نِقْمةُ الله على المسلمين لبُعدهم عن التمسُّك بدينهم وخروجهم على تعاليم القرآن . ولم يلبَث الوزير المغوليُّ رشيد الدين أن أخرج عام ١٣١٠ كتابه « جامع التواريخ » بعد بضْع سنين من كتاب الجوينيّ وكان المغولُ قد تحوَّلوا إلى الإسلام ، وجاء كتابُ رشيد الدين شديدَ الاختلاف عن كتاب الجوينيّ على الرغم من اعتماد رشيد الدين على النقل الكامل من كتاب الجوينيّ ، فقد جعل همَّه تأكيدَ أن دولة المغول ليست إلا امتدادًا لدولة الإسلام ، وأنها تملأُ الفراغ الذي خلَّفه مصرع آخر الخلفاء العباسيِّين عام ١٢٥٨ على يد هولاكو . وقد انعكست نظرةُ رشيد الدين إلى دولة المغول في الصُّوَر التي زيَّنت مخطوطة « جامع التواريخ » ، والنسخة المخطوطة من « الآثار الباقية » للبيرونيّ التي ترجع إلى عام ١٣٠٧ ، وتضمُّ كلٌّ منهما صورًا متخيَّلة للنبيِّ محمد ﷺ ونعدّ أقدم صور عُرفت له .

ويرى توماس أرنولد T. Arnold وغيرُه من كبار مؤرِّخي الفن أنَّ التصوير الدِّينيَّ في الإسلام يقفُ عند تصوير القَصَص الدينيّ المتَّصل بشخصيات مقدَّمة كمحمَّدٍ وعيسى وإبراهيم وغيرهم . بيد أن هذا جانبٌ واحدٌ فحسْبُ من التصوير الدينيِّ الإسلاميّ . أما الجوانبُ الأخرى فأوَّلها ما يهزّ المشاعر بما هو قُدسيٌّ سواءٌ أكان هذا عن إحساس للمصوِّر أو عن إحساس للمُشاهِدِ مثل المنمنمات التي تزين مخطوطات « سير النبي » التركية ١٥٩٤ (مُتحف طوب قابو بإستنبول) و « زبدة التواريخ » التركية ١٨٥٣ (متحف الفن الإسلامي بإستنبول) و « روضة الصفا » ١٦٠٦ الفارسية لميرخوند (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) . وثانيها التصوير الخاصُّ بالمواعظ والعبر التي شاعت في كُتُب الصوفية مثل المنمنمات التي تزيِّن مخطوطة « منطق الطير » لفريد الدين العطَّار (المتحف البريطاني) و « لسان الطير » ترجمة مير علي شير نوائي (دار الكتب القومية بباريس) و « مثنوي » جلال الدين الروميّ (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) . وثالثُها التخويف بالنار والترغيب بالجنة وحفز النفوس إلى الطاعة ، وهو ما تمثِّله خير تمثيل منمنمات مخطوطة « معراج نامسه » Mir'ajnama ١٤٣٦ (دار الكتب القومية بباريس) و « مرقَّعة بهرام ميرزا » ١٣٤٤ من تصوير أحمد موسى (متحف طوب قابو بإستنبول) .

(الصور ٣٣٤ ، ٤٠٢ ، ٤١٨ ، ٤٤٩)

Rembrandt, Van Rijn (arts) **رِمْبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩)**

مصوِّرٌ هولنديٌّ ولِدَ بمدينة ليدن وكان والداه ميسوري الحال فهيّآ له أفضلَ ما يمكنُ أن تقدِّمَه مدينةُ ليدن من فُرَصِ التَّعليم . وقد ضاق رمبرانت بأسلوبِ الفنِّ الهولنديِّ في مطلَعِ القرن ١٧ ، فما كاد يبلغُ التاسعة عشرةَ من عمره حتى عكَف على استنباط أسلوبٍ مميِّزٍ منفرِدٍ خاصٍّ به وَحْدَهُ ويعبِّر من خلاله عن مكنونِ ذاتِه وكنوز خياله . وشأن بقية معاصريه اهتمَّ أولَ ما اهتمَّ بصوَرِ البورتريه ومناظِر الحياة اليوميَّة وقصَصِ الكتاب المقدَّس والأساطير ، ولكنه على خلافهم جميعًا أبى أن يَقصِرَ جهودَه على واحدٍ من هذه الموضوعات ونجح أيَّ نجاحٍ في كلِّ ما تناولهُ من تصويرٍ فضلًا عن أنه أضفى عمقًا سيكولوجيًّا جديدًا على پورتريهاته ، وأسبغ على مشاهِدِ الحياةِ اليومية حركةً غيرَ مألوفةٍ وأثرى صورهُ الدِّينيَّةَ بنَبرةٍ دراميَّةٍ مثيرةٍ ، كما أكسب مناظِرَه الطَّبيعية امتدادًا لم يعهده مصوِّرو الشَّمال من قبلُ . أما اكتشافاتُه في مجال أثرِ الضوءِ بكافَّةِ درجاته

على توضيح حقيقة شخوصه الظاهرة والباطنة ، وعلى تحديد الفراغ من خلال تداخلِ درجاتِ الضوءِ بعضها في البعض ، وعلى بثّ الحياة في هذا الفراغ من خلال الحركة المتدفّقة للظّلال ، فهي جميعًا تضعُهُ على رأسِ قائمة مصوِّري الباروك في شمال أوربا . ذلك أن فنَّه يكشف من البداية حتى النهاية عن قدرةٍ فذّةٍ على اقتحام عالمِ المظاهرِ المرئيّة وتعرية ما تنطوي عليه من قُوًى روحيةٍ خبيئةٍ في أعماقِه نكتشِفُ من خلالها جاذبية اللّامرئيات .

ومن بين أشهر أعمالِه لوحةُ « دكتور تولب يُلْقي درسَ التّشريح » (لاهاي) و « غارة الميليشيا أو غارة سَريّة الكابتن فرانز باننغ كوك » (متحف ريك بأمستردام) و « هندريكي تخوض مياه الجدول » (ناشونال غاليري بلندن) و « داناي » (متحف الإرمتاج بلننغراد) و « بتشابع تأخذ حمَّامها » (متحف اللُّوفر) و « بيلشاصّر يرى الكتابة على الحائط » (ناشونال غاليري بلندن) و « سوسنه وشيخا السّوء » (متحف دالم ببرلين) .

(الصور ٥٣ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ٢١٠ ، ٥٢٩)

الذِّكرى ، التّذكُّر **reminiscence**

reminiscence f. (aesth.)

استحضارُ الصُّور الذهنيّة التي تمثّل أحداثًا وقعت في الماضي .

Remus see: Romulus and Remus

مَلْهاةُ عَصْرِ النَّهضة **Renaissance comedy**

comédie f. de la Renaissance (drama)

لم يحمل إلينا أحدٌ نبأً عن عكوف قُدامى الكُتّاب الكلاسيكيّين على مناقشة « الملهاة » التي حَظِيت بالاهتمام والدراسة خلال العصور الوسطى وخاصّةً أعمال تيرنتيوس Terence* وبلاوتوس Plautus* ، حتى لقد ظهرت نظريّةٌ للملهاة تقترب من تحديد شيشرون cicero* لها بأنها « محاكاة للحياة ومرآة للعادات وصورة للحقيقة » إذ تَصفُ الملهاة بأنها فنُّ محاكاةِ الأحداثِ السارَّة والمضحكة بغرض نقد معايبِ البَشَر .

وقد ظَهرت تقاليد التمثيل الإيمائيّ التي واصلت مسيرتها أثناء العصور الوسطى في مطلَع عصر النهضة الإيطالية عن طريق مُمثّلي الملهاة المرتجلة commedia dell'arte* المحترفين الذين برعوا في ارتجال الهَزْليات على ضوء حَبْكةٍ متّفق عليها سلفًا .

وكان أسلوبُ الملهاةِ الأدبيةِ commedia erudita* المدوَّنة قد استقرَّ مع مطلع القرن السادسَ عشر على أيدي لودوفيكو أريوستو Lodovico Ariosto ونيكولو مكيافيللي Niccolo Machiavelli وإن لم يكونا قد انتهيا في مبدإ الأمر إلى الصياغة اللائقة نثرًا تكون أم شعرًا ، فقد كتب أريوستو ملهاتيه الأوليين « الصندوق » La Cassaria ١٥٠٨ و « الأشخاص الزائفون » Gli Suppositi ١٥٠٩ نثرًا ثم أعاد صياغتهما فيما بعد شعْرًا وفق النماذج الكلاسيكية ، غير أن مسرحية « الماندراغولا » (اليَبْروح) La Mandragola ١٥١٨ لمكيافيللي كُتبت نثرا ، وإذ عُدّتْ أفضل ملهاة في هذا العصر غَدَت كتابة الملهاة نثرًا أمرًا مفروغًا ضمنيًا بعد ذلك . وكانت الأعمال الكلاسيكية والأقاصيص الشائعة هي المادة التي نستمد منها الملهاة .

وكانت الحبكة تدور عادة حول مغامرة غراميّة على نَهج تيرنتيوس Terence* وبلاوتوس Plautus* ، تتخلَّلها بعض الخُدع التي تقتضي التّنكُّر ، مثل الهويّة المغلوطة mistaken identity والمكائد التي يدبّرها ذكاء الخادم أو الطفيليّ . وأفضل نموذجٍ لهذا اللون بعد ملهاة « الماندراغولا » لمكيافيللي هو ملهاة جوردانو برونو Giordano Bruno المسماة « شبح الميِّت الزائر في الرُّؤيا » Il Candelaio ١٥٨٠ . وبصفةٍ عامّةٍ كانت الحبكات الكوميدية تنزع نحو المجون على غرار التمثيليات اللاتينية ، وتنتظم نماذج نمطية stock-types مثل شخصية العاشق المهذَّب gallant والرَّجُل المُسنّ والسيِّدة الحسناء والخادم الفطن والطُّفيليّ والجندي المتباهي . وقد حوّلت الملهاةُ المرتجلةُ هذه النماذج النمطية إلى شخصيات نمطيّة إقليمية مثل بنطلوني Pantalone* والتاجر البندقيّ والدكتور غرازيانو Dottore Graziano والمحامي البولوني والكابيتانو سبافنتو Capitano *Spavento والمحارب الإسباني المرتزق Spanish bravo وعدد من المهرجين المتنوّعين ثم الخادمة اللَّعوب soubrette التي لاغنى عنها . وكان إعداد الحُبْكة الدّرامية يتوقّف على القدرة على تنسيق العلاقات بين الشّخصيّات النّمطيّة بحيث يأخذ كلٌّ منها دورَه مثل بيادق الشّطرنج .

وبمرور الوقت ما لبثت أساليب هؤلاء الممثلين الهازلين المحترفين أن تسلّلت إلى الملهاة الأدبيّة — كما حدث العكس كذلك — حتى باتت الملهاة المرتجلة والملهاة الأدبيّة في عهد أرتينو Aretino متماثلتين لا تتميّز إحداهما عن الأخرى .

ولما كانت الإمكانات القصصيّة للملهاة التي تنسج على منوال الملهاة المرتجلة محدودةً أسفرت الرّغبة في التجديد عن تعقيد في الحبكة ، وذلك بأن تتضمَّن القصة الواحدة جملةً من الموضوعات المختلفة نربُط بينها بعضُ الشّخصيّات المتصلة بعضها ببعض ، وتؤدّي الحبكةُ دائمًا إلى خاتمةٍ تشترك فيها كلُّ الشخصياتِ على حدٍّ سواء . ولما كان رسم الشخصيات مبنيًّا على نماذج نمطيّةٍ ثابتة فقد ظلَّ على بساطته قائمًا على المبالغة في تصوير الأخلاق المميِّزة لشخصيَّةٍ ما ، مثل بُخْل التّاجر أو جشع الطُّفيليّ أو تباهي الجُنديّ .

وعن هذا نشأت نظرية « الشخصيّة المزاجيّة » humours - character التي نادى بها بن جونسون مرتكزًا على نظرية الأخلاط Humours القديمة لصاحبها غالينوس Galen القائلة بأنَّ أمراض الجسم والحالات الذهنيّة والأمزجة كلها نتيجة لنوعية العلاقة بين الأخلاط بعضها ببعض وهي الدَّم والبلغم والصفراء والسوداء ، إذ تتصاعد من هذه الأخلاط أبخرة إلى المخّ قد تؤدّي إلى اختلالٍ في التوازن العقلي نتيجةً لتغلُّب خِلْطٍ على غيره من الأخلاط ، الأمر الذي يؤثّر مباشرةً في سلوك الإنسان ، فإذا امتزجت الأخلاط امتزاجًا سويًّا أدّى ذلك إلى المزاج الكامل المتّزن ، ولكن إذا تغلّب خِلْطٌ على غيره أدّى ذلك إلى تغلُّب مزاج وحالةٍ نفسيّة على غيرها . لذلك امتد معنى الخِلْط ليشمل معنى المزاج ، ومن هنا كانت « الشخصية المزاجيّة » في رأي بن جونسون ترجع إلى صفةٍ واحدة مميّزة تسيطر على الإنسان بحيث تجذبُ كلَّ انفعالاته وحالاته النفسية وقواه في اتجاهٍ واحد يجعلها تسيرُ في تيّار معيَّن . وقد أسفرت هذه النظريةُ عن أن رسم الشخصيّات

والثانية هي « التعقيد » complication [epitasis] أو تشابكُ المواقفِ حيث تصلُ الأحداثُ إلى قمَّتها التي تهبطُ بعدها صوبَ الانفراج ، والثالثةُ هي « الفجيعةُ الخاتمة » catastrophe أو « حلّ العقدة » dénouement الذي يُنهي الصِّراعَ المحتدم . وقد ظلَّ هذا التحليل أساسًا للتأليف المسرحيّ على مدى قرونٍ ، وإن أخذت الآراءُ التي كتبَها نيكولاس تريفيت Nicolas Trivet في مطلع القرنِ الرابع عشَرَ تعليقًا على مآسي سنيكا Seneca* بعض الوقت قبل أن تنسرب إلى التجارب المسرحية وخاصةً في إنجلترا ، فذاع شأنُها وأعقبتها سِلْسِلةٌ من المسرحيّات المحاكية . على أن أصحاب المذهب الإنسانيّ الأوائل لم يقتصر على ما استمدوه من أفكارٍ عن الشكل الكلاسيكيّ للمأساة على سنيكا وحده ، وإنما أيضا من كتاب فنّ الشِّعر ars poetica لأرسطو والمباحث المتفرّقة للنحاة الكلاسيكيين أمثال دوناتوس Donatus وإيفانثيوس Evanthius وديوميديس Diomedes التي لفتت الأنظارَ إلى المزيد من المراجع الموثوق بها ، إلى أن نشر جورجو فالا Giorgio Valla ترجمته إلى اللاتينية في عام ١٥٤٨ لكتاب « فنّ الشعر » الذي طال انتظاره في أوربا وأصبح المصدرَ الأساسيَّ لكل ما يتصل بالمأساة الكلاسيكية . وما لبثت أن ظهرت التفسيراتُ المفصّلة حول هذا الكتيِّب الموجَزِ الجامع ، وغدا ما ينطوي عليه من قواعد شريعةَ المؤلَّفاتِ الأدبية . غير أنه مع اضطراد انتشار المذهب الإنسانيّ أثارت نماذجُ سنيكا التساؤلَ حولَ الشكلِ الأمثل الذي ينبغي أن تتّخِذه محاكاة الكلاسيكيّة . ومع مستهلّ القرن ١٦ وعلى الرغم من أن أعمال سوفوكليس Sophocles* — أعظم أساتذة البناء الدراميّ الكلاسيكيين — كانت في متناول الأيدي إذا شاء الكُتّاب السَّير على وتيرتها ، إلا أن عددًا غفيرًا من كُتّاب عصر النهضة المسرحيّين آثروا اتّباعَ نَهْجِ سنيكا . وخلال القرن ١٦ اتضح الحدُّ الفاصِلُ بين الصيغتين الدّراميَّتين اللتين قُدِّر لهما الهيمنةُ على المسرح الأوربيّ على مدى القرنين التاليين . ففي إيطاليا ثم في فرنسا بعد قليلٍ من التردُّد ، أصبحت « الدّراما الخاضعة للقواعد » regular drama هي الصيغة المتّفق

أول من رَوَّج لنظرية « الشخصية المزاجية » ، فضمنت مسرحياته « كل رجل ومزاجه » Every man in his humour ١٥٩٨ و « فولبوني » Volpone ١٦٠٦ و « إبيسيني أو المرأة الصّامتة » Epicoene or the Silent woman ١٦٠٩ و « عالم السيمياء » The Alchemist ١٦١٠ للأشكال المسرحية القديمة فرصة للبقاء ، الأمر الذي تجلّى في ملهاوات عهد عودة الملكية وفي بعض المسرحيات اللاحقة ذات الأسلوب الكلاسيكيّ مثل مسرحية « أهمية أن يكون الإنسانُ جادًّا » The Importance of being earnest ١٨٩٥ لأوسكار وايلد Oscar Wilde . وإذ كانت ملهاواتُ تيرنتيوس محدودةَ الموضوعات وملهاوات بلاوتوس مشحونة بالمجون فإنها لم يمتد بها الزمن إلى ما بعد نهاية عصر النهضة . وهكذا ما إن دَبَّ الوَهْنُ في النّهج الكلاسيكيّ وخلّفت الملهاةُ مكانها لبدعة الملهاة الرومانسيّة ذات الفصول الثلاثة وَفْق نهج لوبي ديفيغا Lope de Vega حتى بتنا نرى في الملهاوات الإيطالية في أواخر القرن السابع عشَرَ ومن قبل ذلك في إنجلترا فتياتٍ متنكّرات في شكل فِتيان ، وكثرة من مشاهِدِ الغَرام ، والسيوف مستلّةٌ من أغمادها على الدوام في الفصل الثاني ، كما لَعِبَتْ وجهةُ النظر الإسبانية للحفاظ على العرض والشرف pundonor الدَّوْر الرئيسيّ في كل حبْكةٍ روائية .

المَأساةُ في عَصْرِ النَّهضة **Renaissance tragedy** *tragédie f. de la Renaissance* **(drama)**

لم يرسخ التأثير الكلاسيكيُّ في المسرحية الإنجليزية إلّا مع منتصف القرن السادسَ عشَر ، وكان علماءُ العصور الوسطى قد استمدُّوا ما عَرَفوه عن المأساة من مسرحيات تيرنتيوس Terence* الذي حظيت أعمالُهُ بِدراسةٍ منتظمةٍ متواصِلة خرجوا منها بقيام البناء الدراميّ لمسرحياته على ثلاث مراحل : الأولى هي « العرضُ » exposition [protesis] أو التمهيدُ التوضيحيُّ الذي يبسط فيه المؤلِّف لجمهوره المعلوماتِ حولَ علاقةِ الشخصياتِ بَعْضِها بالبَعْض ، وحولَ الموضوعِ الذي يتناوله ، والأحداثِ السابقةِ على بدءِ التمثيل ،

بات متوقّفا على صفة بارزة faculté maîtresse بحيث يُصنَّف الأفراد بسهولة بحسَبِ ميولهم الشخصية المسيطرة التي تحكم سلوكهم .

وظَلَّ هذا الضَّرب من رسم الشخصيات قائما حتى نهاية القرن التاسع عشَر ، وبرغم ماطرأ عليه من تعديلٍ من خلال مكتشفات علم النّفس الحديث إلا أنه لايزال أسلوبًا شائعًا للتمييز بين نماذج الشخصيات الأساسية .

وكان أحد نتائج مَجْمَع ترنت Council of Trent ١٥٤٥–١٥٦٣ تغييرا حاسما في مجرى الملهاة الإيطالية فلقد حَظَرت محاكمُ التفتيش خلال حركة مناهضة الإصلاح الدينيّ المجون الذي شاع في الملهاوات المبكّرة لعصر النهضة ، وكذلك التمثيل الفكاهيّ لعقوق الأبناء والاحتيال والغشّ والخداع ومكائد العِشق المحرَّم ، وهو ما خرج بالملهاة الإيطاليّة عن الخطّ الذي استنّه الأسلاف من الرُّومان ، واضطُرَّ كُتّاب الملهاة رغمًا عنهم إلى الالتجاء إلى موضوعات الحبّ الرومانسيّ والغزل الشريف من ناحية ، والتصوير الساخر من العادات الضارَّة بالمجتمع من ناحية أخرى . وما لبثت هذه التأثيرات أن انتشرت من إيطاليا إلى كافّة الدول سواء المتأثرة بحركة الإصلاح البروتستانتيّ مثل إنجلترا أو بحركة مناهضة الإصلاح الدينيّ مثل فرنسا وإسبانيا .

ولم تكن لغةُ الحُبّ معروفةً في الدراما الكلاسيكيّة ، غير أن لغةً خاصّةً به قد تشكّلت في القصائد الغنائية والقَصَصيّة أثناء العصور الوسطى ، ومن ثم كانت قواعد « الحب الرَّفيع » courtly love التي تواضع عليها الناسُ في أواخر العصور الوسطى مُتاحةً للاستخدام في الأغراض الدّراميّة . وما كاد القرنُ السادسَ عشَرَ يُشرف على نهايته حتى غدتْ مَشاهِدُ إثارةِ العواطف واستمالةِ النفوس pathos التي كانت في مبدإ الأمر بعيدةً كل البعد عن الملهاة — تطغى على كافة عناصرها . وبهذا أخذت حبكة الحبّ العاطفية الحديثة شكلَها ، ومع منتصف القرن السابع عشَرَ أصبح الحب العاطفيُّ موضوعًا لا غنى عنه للملهاة في كافّة أنحاء أوربا متسلّلا حتى إلى ملهاة « عهد عودة الملكية » الجافّة .

وقد نجح النهج الكلاسيكيّ للملهاة في إنجلترا وخاصّةً على يد بن جونسون الذي كان

تصوير المشاعر العذبة ، وكذا إسباغةً الطابع المسرحيّ الأجوف على أعماله . وقد نتلمذ على يديه الكثيرون ، وليس هناك نزاعٌ على أهميّة دوره التاريخيّ في تطوير الأسلوب الباروكيّ . (صورة ٥٣٧)

Renoir, Pierre Auguste (arts) رينوار ، بيير أوغست (١٨٤١-١٩١٩)

مصوّرٌ فرنسيّ وأحدُ أعظم مصوّري القرن التاسع عشر ، بدأ حياته رسّامًا في مصنعِ خزفٍ بنقش الزخارف على البورسلين ، كما كان يحاكي صورَ القرن الثامن عشر على المراوح البدوية وما شابهها . التحق عام ١٨٨٢ بمرسم الفنان غليير Gleyre حيث التقى بمونيه وسيزلي وعمل معهما في غابة فونتنبلو ، كما عمل مع مونيه على ضفاف السين بالقرب من باريس ، وكان موضوعُهما المفضّل أماكنَ الاستحمام ، مثل لوحة « لاغرنويير La Grenouillère » (متحف ستوكهولم) . وتكشفُ لوحاتهُ الأولى عن تأثّره بكوربيه Courbet* وبعد الحرب السبعينيّة مارسَ التصوير برفقة مونيه في آرغنتي Argenteuil وقدَّم مناظرَ نهريَّةً ذاتَ طابعٍ انطباعيٍّ في ألوانها البيئيّة . وعلى الرّغم من ارتباطه بالانطباعيّين وعَرضِ أعماله مع أعمالهم في معارضهم إلا أنه لم يكن شديدَ الولع بالمناظر الطّبيعيّة ، إذ نشهدُ كثرةُ أعماله الجميلة عن ابتهاجه بحياة الناسِ وشغفه بالنّموذجِ الأنثويّ على وجه الخصوص مثل لوحة « اللوج » (معهد كورتولد للفنون بلندن) التي صوّرها بالمرسم ، ولوحة « الرّقص في مولان دِلاغاليت » (اللّوفر) ، ولوحة « مدام شاربنتييه وبناتها » (مُتحف متروبوليتان) . وقد بدأ ردُّ الفعلِ ضدّ الانطباعيّة عام ١٨٨٠ في أعقاب رحلته إلى إيطاليا حيث تأثّر بالصُّور الجداريّة اليونانيّة — الرومانيّة من بومبي في مُتحف نابلي . وعَمِلَ بعد ذلك مع سيزان Cézanne فقدَّم أسلوبًا خطّيًّا أشدَّ صرامةً مثل لوحته « المظلّات » (ناشونال غاليري بلندن) و « المستحمُّون » ، وهو ما أدّى به إلى المرحلة الأخيرة من أسلوبه التي تناول فيها شخوصه في تحرُّرٍ من القيود وإن كانت منفنة تشكيليًّا بعد أن أضفى عليها ألوانَ البحْر المتوسّط الساخنة .

(الصورتان ٥٦١ ، ٦٩٧)

يُوفَّق أيٌّ من المؤلّفين المسرحيين الإيطاليّين خلال القرن السادس عشر كلّه إلى كتابة مأساةٍ يُكتب لها البقاء ، فلقد اتّجهت ميول العَصْر نحو الملحمة . ومع أن القواعد المحدَّدة للملحمة الكلاسيكية كثيرًا ما كانت موضع البحثِ والمناقشة آنذاك إلا أنها قلَّما كانت تُحتذى ، وكل ما يمكنُ قوله عن المأساة الإيطالية في تلك الآونة إنها لم تكَدْ تتجاوز كثيرًا حدود « الملهاة الشجيَّة » melodrama* . ذلك أنَّ الكلاسيكيّات لم تكن تنطوي على ما يمكن أن يصْلُح أساسًا « للملهاة الفاجعة » tragi-comedy* ، وهي نمطٌ من المفروض أن يسمح بالمشاهد الكوميدية في تمثيلية جادّة . وقد بلور جوفاني باتيستا غواريني Giovanni Battista Guarini هذا النّمطَ في مسرحيته « الراعي الوفي » Il Pastor fido (١٥٩٠ م) وكانت تجديدًا جريئًا أمضى جانبًا كبيرًا من حياته في الدِّفاع عنه ، كما كانت أهمَّ إسهام إيطاليٍّ في أدب عصرِ النهضة الدراميّ . كذلك لعبت القصةُ القصيرةُ الإيطالية دوْرَ النبع الذي غاص فيه المؤلّفون المسرحيون الأوربيُّون لاستخراج مؤلفاتهم المسرحية في تلك الحقبة ، غير أن أعظمَ تطوير لحق « بالدراما العادية » وقع بفرنسا . (انظر French tragedy)

Reni, Guido (arts) ريني ، غيدُو (١٥٧٥-١٦٤٢)

مصوِّرٌ إيطاليٌّ من مدرسة بولونيا ، درس في أكاديمية الفنون ببولونيا التي أنشأها كاراتشي Carracci* وأصبح أحد أشياع كاراتشي الرّئيسيِّين . قصد روما حوالى عام ١٦٠٠ ، وبرغم انتمائه إلى مدرسةٍ فنيّةٍ ذاتِ منهجٍ مخالفٍ لمنهجِ مدرسةِ روما إلا أنَّه تأثَّر بعضَ الشيء بكارافاجيو Caravaggio* وكثيرًا برافائيل Raphael* وبما تضمُّه روما من منحوتاتٍ كلاسيكية . وتتميز أشهرُ أعماله ، وهي لوحة السّقف التي تمثل « أوروراً ربّة الفجر تتقدم مركبة أبوللو إله الشمس » (كازينو روسبيليوزي بروما ١٦١٠) بالرّشاقة المأثورة عن رافائيل . وبقي يُعدُّ حتى القرن التاسع عشر من أعظم أساتذة التّصوير لقُدرته الفذّة على التكوين الفنيّ ولتوشيته أعماله الأخيرة باللّون الفضيّ . غير أن النُّقاد ما لبثوا أن أخذوا عليه الإفراط في

عليها ، ونبارى الكُتّاب الجادُّون قبل كُلِّ شيءٍ في محاولاتهم لتكون أعمالُهم سليمةً من وجهة النظر الكلاسيكيّة ، على حين طوَّع الكُتّابُ المسرحيُّون في إنجلترا وإسبانيا الصيغة الكلاسيكية لتصطبغ بالنكهة المحلية والتقاليد القومية . ولا نزاع في أن الأسلوبين كليهما قد قدَّما روائع مسرحية ولكنهما لم يمتزجا ليصبحا أسلوبًا موحَّدًا إلا خلال القرن ١٩ . وثمة أمران يميِّزان « الدّراما الخاضعة للقواعد » عن « الدّراما الرّومانسية » في إنجلترا وإسبانيا هما الالتزامُ بوحْدةِ الزّمان unity of time* والمكان والحدث وتجنُّبُ الخَلْط بين المأساة والملهاة ، فلم تكن « الوَحدات » مجرَّد قواعد تعسُّفيّةٍ بل كانت مبدأً أساسيًّا لصياغة الشّكل . ولقد اقتضت البراعة الحقّة في تكثيف سلسلةٍ طويلة من أحداث القصة في حدثٍ دراميٍّ action ندور وقائعه في مكانٍ بعينه وفي يوم واحدٍ ، مهارةً فائقةً كانت موضع التقدير عند الكُتّاب الفرنسيين على النقيض من الكُتّاب الإنجليز . ففي « الدّراما الخاضعة للقواعد » تقتضي « وحدة الزمان » تركيز القصة إلى حدِّ استئصال العُنصر القصصيّ من الفعل الدراميّ بينما ينصبُّ كُلُّ الجهد على التمثيل الخطابيّ declamation* الطنّان ، ولكم زخرت نماذج سنيكا بالخُطَب الشّعرية الانفعالية المُسْهَبة tirades متناوبةً مع التناشُد المسرحيّ أو جذل المماحكة stichomythia ، وهو حوار يتبادل فيه شخصان مُنفعلان عباراتٍ ناريَّةً موجزةً . ولما كانت مشاهد الرُّعب هي التي تحتلُّ مكانَ الصُّدارة في هذه الروايات وليست الوسائل التي كان يُتوصَّل بها إلى حلِّ عقدةِ الرواية ، لذا انتظمت مناظرُ الرُّعب عناصرَ مختلفةً ، منها الأشباحُ ومنها سردُ الوقائع المخيفة ومنها الأحلامُ المنذرةُ بالسوء ومنها تصويرُ مشاعر توقُّعِ حدوثِ المصائب المحزنة .

ولما كان من غير اللائق أن تتعارك الشخوصُ الملكيَّةُ علنًا أمام الجمهور ذهب المؤلّفون المسرحيون الفرنسيون إلى جعل تلك الشخصيات المتعارضة تُفضي بمشاعرها إلى من يكونون موضع ثقتهم من الأصدقاء أو المربِّيات ، وهي الوسائل التي لا غنى عنها في المسرح الكلاسيكيّ . على أن المآسي التي كتبت في إيطاليا وفق هذا المنوال لم ترْقَ إلى مستوى الصلاحية للعرض على المسرح ، فلم

répertoire *m.* **(repertory)** (drama)

الرَّصيدُ الدّراميّ ، الذَّخيرةُ الدّراميَّة ، المخزونُ الدّراميّ ، الرِّيبِرْتوار

هي حَصيلةُ ما تُقدِّمهُ فِرْقةٌ مَسْرحيَّةٌ من المَسْرحياتِ التي يَنْتَظِمها بَرْنامجُها سَواءٌ في مَوْسِمٍ واحدٍ أوْ في مَواسِمَ مُتعاقِبةٍ ، وتَعْرِضُها في الحين بَعْدَ الحين دونَ تَجديدٍ . (انظر repertory theatres)

repertory theatres **مَسْرَحُ الرَّصيد الدّراميّ ، مَسْرَحُ الرِّيبِرتوار**

théâtres à pièces de répertoire (drama)

فريقٌ مسرحيٌّ مُكَوَّنٌ في صورةِ شَركة دائمة ذات رصيدٍ دراميٍّ من المسرحيات المتنوِّعة نفسُّها على مجموعات ، تقدِّم كل منها في إثر الأخرى على أن يكون تغيير البرنامج ذا إيقاعٍ منوَّعٍ ، فقد تأخذ المسرحيةُ ليلةً أو أسبوعًا أو فترةً أطول . ويُطلَق على هذا النوع من الفِرَق المسرحية أيضًا اسمُ « الفرقةُ الملتزمة بقائمة محدَّدة من المسرحيات stock company » . ويرجع هذا النِّظامُ في فرنسا وإنجلترا إلى القرن السابع عشَر ، وأقدم فرقِ الريبرتوار القائمة حتى الآن هي فرقةُ الكوميدي فرانسيز Comédie Française التي أنشئت عام ١٦٨٠ ، وهي تضمُّ أعضاءَها من الشباب بعد اختباراتٍ شاقَّة ، كما أنها أساسًا شركةٌ تعاونية من الممثلين ، لكلِّ فرد منهم نصيبٌ من إيرادِ شباكِ التذاكر يتَّفِقُ ومستوى كلِّ منهم ومدة خدمته ، ويتلقّى كل منهم معاشًا شهريا في النهاية . وثمَّة نظامٌ مشابهٌ طُبِّق سنة ١٧٧٦ في مسرح Burgtheather بفيينا الذي أُسِّس عام ١٧٤١ وفي غيره من مسارحِ البلاط الألمانية . (انظر répertoire)

replica **النسخةُ المطابقةُ**

réplique f.

هي اللَّوحةُ أو التمثالُ الذي يجيء على حَذْو الأصل المنقول ، ويكون من صُنْع الفنّانِ نفسه أو تحت إشرافه .

repoussé (metal working technique)

repoussé m. (arts) **الزَّخْرفةُ بطَريقة الطَّرْقِ أو الكَبْس ، النَّقْشُ بتطْريقِ المَعادِن .**

زخرفة أسطُح المعادِن ذاتِ خاصية الليونة والقابلية للانطراق والتَّرقيق مثل الذهب والفضة والنحاس والبرونز والقصدير بواسطة النقش بالطَّرق اليدويّ من الخلف . وذلك بوضع المَعْدِن فوق مادَّةٍ لينة كالخشب حتى لا يُثقب من الوجه الآخر ، ثم يُطرَق من الخلف بواسطة مِطْرقة لتكوين الأشكال المطلوبة والزخارف المصمَّمة ، فضلًا عن المخاريز أو المثاقب .

ويُتَّبع أيضًا طريقةُ الكَبْس ، وذلك بضغط الشكل المتضمِّن للزخرفة على سطح المَعْدِن بقوةٍ . وقديما استخدم الإغريقُ كلا الطَّريقتين لزخرفة دروعهم وشِكّاتهم الحربية المصنوعة من البرونز خلال القرن ٤ ق.م. وأشهر فناني عصر النهضة ممن مارسوا هذه التِّقنة بنجاحٍ وتفوُّقٍ هو بنفنوتو تشيلليني Cellini .

reproduction **اسْتِنْساخ**

reproduction f.

هو نقلُ عملٍ فنيٍّ أصيل وَفْق صورته باستخدامِ وسيطٍ ما مثل الطباعة .

requiem (Lat.) **قُدّاسُ التَّجنيز [الجنّاز]**

(mus.)

١ . قُدّاس تُنْشَدان راحة الموتى ، ويُنشد عادةً في حفلِ الجنّاز بالكنيسة ، ويلْعب فيه الكورال الدّور الأساسيّ .

٢ . حفلٌ موسيقيٌّ فخمٌ لتكريم المتوفَّى .

وقد كتب الكثيرُ من المؤلِّفين الموسيقيين هذا النوع من القدّاسِ مثل پالسترينا Palestrina* وموتسارت Mozart* وباخ Bach* وفردي Verdi* وبرليوز Berlioz* وبرامز Brahms [القُدّاس الألمانيّ] ودفورجاك Dvořák* وغبرييل فُوريه Fauré وديلْيُوس Delius [القُدّاس الوثنيّ] وغيرهم .

reredos **السِّتارُ المزيَّنُ خلف مَذْبح الكنيسة**

(arts)

سِتارٌ مُحلًّى بالصُّور ، من الخشب أو القُماش أو الحجر ، يُغطِّي الجدار خلف مذبحِ الكنيسة ، وبه بلغَ الفنُّ الإسبانيّ الذُّروةَ . (انظر altarpiece; triptych)

responsorial singing **أُسْلوبُ التَّرديدات**

(mus.) see: **Ambrosian chant**

The Resurrection **١ . يَوْمُ البَعْثِ من القُبور**

La Résurrection (rel. & arts)

٢ . قيامةُ المسيح بعد أن فرغ رؤساءُ كهنة اليهود من صَلْب المسيح. توجَّسوا خيفةً من أن يقومَ في اليوم الثالث بعد موته حَسْبما جاء في العهد القديم وكما صَدَر عنه ، فقصدوا بيلاطس الحاكم الرومانيّ كي يُصْدِرَ أمرًا بحراسة قبر المسيح حتى لايأتي تلاميذُه فيسرقوه ، فصرفهم الحاكمُ في ضَجَرٍ ليحرسوه كما يشاءون ، فأحكموا إغلاقَ القَبْر حتّى يعجز عن الخروج منه إذا قام ، وأقاموا الحرَّاس عليه حتى لا يتمكَّنَ تلاميذُه من اختطافه حيًّا أو ميّتًا .

وفي اليوم الثالث عند فجر الأحد جاءت مريمُ المجدليةُ ومريمُ أمُّ يعقوبَ لزيارة قبر يسوع وإذا بالأرض تميد مُزلْزلةً ، وإذا بملاك من نورٍ يهبط من السَّماء يدفع الحجرَ عن باب القَبْر ثمَّ يجلسُ عليه فارتعد الحرَّاسُ خوفًا وفرقًا وولَّوْا هاربين ، والتفت المَلاكُ إلى المريمتين يطمئنهما ويُنبئُهما بأنَّ المسيح قد قام . ولكي يزيل الشكَّ من فُؤاديهما أمرهما بإلقاء نظرة على القبر لتتأكَّدا من خُلُوِّه من جُثْمان المسيح ، ثمّ أمرهما بالإسراع إلى تلاميذه لإبلاغهم بالنَّبأ العظيم وبأن المسيح قد سبقهم إلى الجليل . وحين وصل التلاميذُ إلى الجبلِ الذي حدَّده المَلاكُ رأَوْا المسيح فسجدوا له فتقدَّم منهم وكلَّمهم كما كان يفعلُ من قبلُ ، فآمنوا بأنه قام حقًّا من بين الأموات وزايلهم ما كان قد راودَهم من شكٍّ . وهنا أمرهم أن يتجهوا إلى كلِّ مكانٍ على الأرض مبشِّرين بالإنجيل دونَ أن يقتصر تبشيرُهم على اليهود فحسْبُ . وبقي يتراءى لتلاميذه كلَّ يوم على مدى أربعين يوما ، صَعِد بعدها إلى السماء في يوم خميس يُسمَّى « خميس الصعود » . وينفرد القديسُ يوحنا من بين أصحاب الأناجيل بذكر أنَّ مريمَ المجدلية وحدَها هي التي كشفت قيامةَ المسيح عندما أتت القبرَ في الصباح الباكر ، فإذا هي تقع في دهشةٍ حين رأت الحجر الذي يسدُّ القبرَ قد انزاح عن موضعه ، فإذا هي تهرول إلى بطرسَ الرَّسول ويوحنّا الرسول لتخبرهما باختفاء جسد المسيح ، فإذا هما يُسرعان إلى القبر وإذا هما يجدانه خاليًا فعادا من حيث أتيا ، وبقيت مريمُ المجدليّة وحدَها تبكي المسيح . وإذا بصرُها يقع على مَلَكيْن في ثيابٍ بيضاءَ يجلسان في القبر ، أحدُهما حيث كان رأسُ المسيح والآخرُ حيث كانت قدماهُ . ثم إذا هي بغتةً ترى

المسيحَ منتصبًا إلى جوارِها ، ولكنّها لم تصدّقْ أنه هو وحسِبتْه البستانيّ . فإذا المسيحُ يخاطبُها قائلًا : « لا تلمسيني Noli me tangere* ، لأني لم أصعدْ بعدُ إلى أبي ، ولكن اذهبي إلى إخوتي وقولي لهم إني أصعدُ إلى أبي وأبيكم وإلهي وإلهكم » ، فتوجّهت مريمُ المجدليّةُ إلى التلاميذِ لتقصَّ عليهم ما رأت وما سمعت .

وتلتزم الكنائسُ الشرقيّةُ في تحديدِ يومِ عيدِ القيامةِ بأمورٍ ثلاثةٍ : أوّلُها أن يقعَ يومَ أحدٍ ، وثانيها أن يقعَ بعدَ الاعتدالِ الرّبيعيّ ، وثالثُها أن يقعَ بعدَ عيدِ الفصحِ اليهوديّ ، بينما لا تأخذ الكنائسُ الغربيّةُ بالأمرِ الثالثِ .

وإن كانت الأناجيلُ لا تُشيرُ إلى قيامةِ المسيحِ من قبرِه غيرَ أن هذا الموضوعَ لم يفُتِ الفنانين فأوْلَوْهُ عنايةً واسعةً ، فنرى المسيحَ مصوَّرًا في ثيابٍ بيضاءَ أو ذهبيّةٍ يحمِلُ في الأكثرِ صليبَ القيامةِ ، ويبدو الجنودُ الذين يحرسون القبرَ وقد انخرطوا في سُباتٍ عميقٍ ، كما قد يظهر بعضُ الملائكةِ . ومن أشهرِ لوحاتِ قيامةِ المسيحِ ذلك التصويرُ الجداريُّ لبييرو دلا فرانشِسكا Piero della *Francesca في قصرِ البلديّةِ بمدينةِ بورغو Borgo .

retiré — **حَرَكةُ سَحْبِ السّاق**

retiré m. (blt.)

وذلك برفعِ الفَخِذِ المُتّجهةِ إلى الخارجِ من الوَضْعِ الخامسِ لتُشكِّلَ زاويةً قائمةً مع الجسمِ سواءً إلى الأمامِ أو الخلفِ ، وبحيثُ يكونُ طرفُ القدمِ موازيًا ركبةَ السّاقِ الحاملةِ ، لتعودَ السّاقُ بعدَ ذلك إلى الوضعِ الخامسِ .

retouching — **التّنقيحُ**

retouche f.

عودةٌ إلى الرسمِ بالمادّةِ التي استُخدمت فيه لإبانتِه وتوضيحِه لونًا أو ظِلالًا .

reverence (a curtsey) — **الحناءةُ التّحيّة**

révérence f. (blt.)

هي حركةٌ تُحيّي فيها الرّاقصةُ أو الراقصُ الجمهورَ ردًّا على استحسانِه وإعجابِه . وثمّةَ ارتباطٌ بين أداءِ هذه الانحناءةِ والزيّ المرتدى والعصرِ الذي تمثّلُه الرّقصةُ .

Reynolds, sir Joshua (arts) — **رِينُولدز ، جُوشوا** (١٧٢٣-١٧٩٢)

مصوّرُ بورتريهات إنجليزيٌّ وعالِمُ جماليّاتٍ ، أمضى في إيطاليا ثلاثَ سنواتٍ كانت نقطةَ تحوُّلٍ هامّةً في حياته المهنيّةِ . وقد عكفَ خلالَ ممارستِه رسْمَ البورتريهات لزوّاره على دراسةِ فنِّ عصرِ النّهضةِ في روما والبندقيةِ أسفرت عن نتيجتين : الأولى هي انصهارُ تصويرِه بجلالِ الفنونِ التي درسها ، والثانيةُ تفهُّمُه العميقُ « للأسلوبِ الجليلِ » grand* style للتُّراثِ الفنيِّ الأوربيِّ بما أتاح له عرضَهما عرضًا رائعًا في محاضراتِه لطلبتِه في الأكاديميّةِ الملكيّةِ ١٧٦٩-١٧٩٠ . ولم يكَدْ يستقرُّ في لندن حتى غدا أعظمَ مصوِّري البورتريه في عصرِه ، ومع إنشاءِ الأكاديميةِ الملكيةِ بلندن سنة ١٧٦٨ صار أولَ وأعظمَ مديريها . وتتجلّى عبقريّتُه الفذّةُ في فنّه « التلفيقيِّ » eclecticism* المتّسِمِ بحُسْنِ التمييزِ والذي يدينُ بالكثيرِ منه لرمبرانت ولمصوِّري فلورنسا والبندقيةِ . ومع أن « الأسلوبَ الجليلَ » لم يبدُ في فنّه إلا على استحياءٍ أو بطريقةٍ تجريبيّةٍ إلا أن بحثَه المكتوبَ عنه يبقى إلى الأبدِ من أصفى الدراساتِ وأقدرِها على الإيحاءِ والإلهامِ ، ولذا فقد عُدَّ رائدًا لمدرسةِ التّصويرِ الإنجليزيّةِ وقوةً دافعةً إلى الأمامِ .

Rhea — **رِيا**

Rhéa ou Rhée (myth.)

ابنة أورانوس Uranus وتيرا Terra* وزوجة كرونوس Cronus* وأم آلهة الأولمب : زيوس Zeus* وهاديس Hades* وبوزيدون Poseidon* وغيرهم .

Rhine maidens — **عَرائسُ الرّاين ، حُوريّاتُ الرّاين**

filles du Rhin (myth.)

ساكناتُ أعماقِ نهرِ الراين بأجسادِهنّ الشبيهةِ بأجسادِ البشرِ في نِصفِها العُلويّ وبالأسماكِ في نصفِها السُّفليّ . يَجلِسْنَ على صفحةِ الماءِ قُربَ الشاطئِ يمشّطْنَ شعورَهنَّ الشَّقراءَ المرسلةَ بأمشاطٍ ذهبيّةٍ ، فإذا فاجأهنَّ بشرٌ أو روَّعهُنَّ شيءٌ هَرَبْنَ وارتدَدْنَ مذعوراتٍ إلى القاعِ تارِكاتٍ أمشاطَهنَّ الذهبيّةَ على صفحةِ الماءِ .

rhyparography *rhyparographie f.* (arts)

تصويرُ الموْضوعاتِ المُثيرةِ للاشمئزازِ وخُصوصًا الطّبيعةِ السّاكنةِ منها .

rhythm — **الإيقاعُ**

rythme m. (cul., arts & mus.)

١ . الكلمةُ مشتقّةٌ أصلًا من اليونانيّةِ rhuthmos بمعنى الجَرَيانِ أو التدفُّقِ . والمقصودُ به عامةً هو التواترُ المتتابعُ بين حالتَي الصوتِ والصمتِ أو النورِ والظلامِ أو الحركةِ والسكونِ أو القوةِ والضعفِ أو الضغطِ واللّينِ أو القِصَرِ والطولِ أو الإسراعِ والإبطاءِ أو التوتّرِ والاسترخاءِ إلخ ... فهو يمثّلُ العَلاقةَ بين الجزءِ والجزءِ الآخرِ ، وبين الجزءِ وكلِّ الأجزاءِ الأخرى للأثرِ الفنّيّ أو الأدبيّ . ويكون ذلك في قالبٍ متحرّكٍ ومنتظمٍ في الأسلوبِ الأدبيّ أو في الشكلِ الفنيّ . والإيقاعُ صفةٌ مشتركةٌ بين الفنونِ جميعًا تبدو واضحةً في الموسيقى والشعرِ والنثرِ الفنيّ والرقصِ ، كما تبدو أيضًا في كلِّ الفنونِ المرئيّةِ . فهو إذًا بمَنزلةِ القاعدةِ التي يقومُ عليها أيِّ عملٍ من أعمالِ الأدبِ والفنِّ . ويستطيعُ الفنّانُ أو الأديبُ أن يعتمدَ على الإيقاعِ باتّباعِه طريقةً من ثلاثٍ : التّكرارِ أو التعاقبِ أو التّرابطِ . (معجم مصطلحات الأدب)

٢ . الموازنةُ بين العناصرِ المكوِّنةِ للصورةِ من حيثُ درجاتِ ألوانِها وأوضاعِها والتقديرُ ما بين قوّةِ التأثيرِ في كلٍّ منها بالنسبةِ إلى الآخرِ حتّى لا يذهبَ شيءٌ بجمالِ غيرِه .

٣ . في الموسيقى هو تقسيمُ الزّمنِ بفتراتٍ تتوالى فتحدّدُ شكلَ النّغمِ .

ridiculous see: ugliness

Rig-veda (rel.) — **رِيغ ڤِيدا**

السِّفْرُ الأوّلُ والأقدمُ من كتابِ الڤيدا Veda* وُضِعَ أولُ ما وُضِعَ خلالَ القرنِ الرابعَ عشرَ ق.م ، وهو أشدُّ الأسفارِ أثرًا في حياةِ الهنودِ ، ويتضمّنُ ما يربو على ألفِ أنشودةٍ دينيةٍ في أربعةِ أجزاءٍ يُسمّى كلٌّ منها « ماندالَه » ، صاغها الكهنةُ الهندوكيّون كي تُتلى أثناءَ تقديمِ القرابينِ للآلهةِ زُلفى ، وأغلبُ هذه الأناشيدِ والأدعيةِ مُوجّهةٌ نحو تجسيداتٍ إلهيّةٍ لقُوى الطبيعةِ المختلفةِ . والآلهةُ جميعًا في نظرِ الهنودِ سواسيةٌ يسكنون معًا القُبّةَ السماويةَ ، وهم على تعدُّدِهم وَحْدَةٌ متضامّةٌ . لهذا لم يكن ثمّةَ في الوجودِ غيرُ إلهٍ واحدٍ ذي أسماءٍ متعدّدةٍ ، وهو العقلُ الأسمى أو القوّةُ العليا . وأعظمُ هذه الآلهةِ شأنًا هو إندرا

Indra* إلهُ الحربِ الجبَّار ويختصُّ بصفة « الإنفاذ » ، وأغني Agni وهو رمزُ النار موضعِ التقديس التي لها القدرةُ على التطهير ، وفارونا Varuna أو ميترا Mitra وهو إلهُ السموات الذي يَرمُزُ إلى المثل الخلقية السامية ، وسوما Soma إلهُ العُشْب الذي يُستخلص منه تِرياقُ السُّمِّ الذي كان يُقدَّم قربانًا ، والذي إذا ما تذوَّقتِ الآلهة نقيعَه كُتب لها الخلودُ وثمَّة بعضُ التشابه بين الريغ ڤيدا وبين مزامير داود النبيّ .

Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreyevich (mus.) **رِمْسكِي كُورْسَاكُوف (١٨٤٤–١٩٠٨)**

مؤلِّف موسيقى روسيٌّ وقائد أوركستر وأحدُ أعضاءِ « الحفنة القومية المهيمنة » Mighty Five* كان في مطلعِ حياتِه ضابطًا بحريًّا ولكنه اكتسب تقنيتهُ الموسيقيَّة بعد تعيينه أستاذًا بكونسيرفاتوار سان بطرسبرغ في عام ١٨٧١ . وكانت قدرتُهُ على تأليف الموسيقى ذات البرنامج التصويريّ والقصصيّ بلا حدود . وقد اتجه كذلك إلى الشرق يستمدُّ منه برامجه التصويريَّة ، فاستلهم كتاب ألف ليلة وليلة الذي كتب له موسيقى متتاليةً تصوِّرُ مقتطفاتٍ من حكاياته ومن أشهرها « شهرزاد » . كتب من الأعمال الأوبرالية « سادكو » Sadko و « عذراءُ الجليدِ » Snow maiden ، و « موتسارت وساليري » Mozart and Salieri و « أسطورة القيصر زالتان » The Legend of Tsar Saltan و « الديك الذهبي » The Golden cockerel . وألَّف كورساكوف ثلاث سيمفونيات وافتتاحية « احتفالات عيد الفصح الروسيّ » Russian Easter festival ، ومتتالية « شهرزاد » Sheherazade و « النزوة الإسبانية » Spanish caprice وكونشيرتو للبيانو .

ring (arch.) see: **arena**

Ring des Nibelungen, Der see: **Nibelung's Ring**

Rivera, Diego (arts) **ريڤيرا ، ديغو (١٨٨٦–١٩٥٧)**

مصوِّرٌ مكسيكيٌّ وأحد رُوَّاد النهضة الفنية المكسيكية التي أعقبت الثورة عام ١٩١٠ . درسَ الفنَّ ومارسهُ بأوربا بين عامي ١٩٠٧ و ١٩٢١ حيث تأثر بالمدرسةِ التكعيبيَّة cubism* وبالمرحلةِ الكلاسيكية لبيكاسو Picasso* ، ولكنه تفرَّغَ بعد عودتِه إلى المكسيك لتصوير الحياةِ والتاريخ المكسيكيّ مشكِّلًا أسلوبًا سرديًّا جريئًا ، معربًا في معظمِ موضوعاتِه عن اتجاهٍ ثوريٍّ أو مناهضٍ للرأسمالية . وقد غشَّت لوحاتُه المصوَّرة الكثيرَ من الجُدران في المكسيك وسان فرانسيسكو وديترويت ونيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية . (صورة ٥٣٢)

Riza Abbasi **رِضا عباسي المُصَوِّر**
The painter *Riza-Abbasi le peintre* (arts)

تألَّق الفنانُ رضا عباسي في الفترة الممتدة بين عامي ١٦١٠ وعام ١٦٤٠ بمدينة أصفهان ، ويتجلَّى أسلوبُه من استرسالِ خطوطه التي تزداد كثافتُها أحيانًا وتقلُّ أحيانًا أخرى منكسِّرة عند وَقَفاتها ، ومن تلوين معظمها بأصباغ البريق المعدنيّ التي تشقَّقت مع الزَّمن ، ومن إضافة وشْي القصب على الثياب بَعد الانتهاء من الرسم . ويتميَّز عن تلاميذه وخلفه بعنايته باختيار الموضوع وانتقاء تفاصيل صُوَرِه كطيّات لفافة العنق أو عباءة الدرويش أو أطراف أحزمة الغلمان ، فلقد كان يُعنى بتفاصيل رسومه إلى الحدّ الذي يُضفي عليها جمالًا تجريديًّا لا يلبث المُشاهِدُ أن يلمسَهُ في رسمِ الخلفيَّة الذهبيَّة التي تتعانقُ فيها أواني الخمر والفواكه مع أغصانِ النباتاتِ وكُتَلِ السُّحب بما يؤلِّف في النهاية تشكيلًا شاملًا بالغَ الروعةِ . ويعد رضا عباسي الشخصيَّة التي تلي مباشرةً بهزاد Bihzad* في أهميته . ولم يكن اسمُ عباسي اسمًا للفنان بل لقبًا إمَّا أضفاه عليه الشاه عباس إعرابًا عن تقديره له ـــ وكان شعراءُ البلاطِ والخطَّاطون والفنَّانون يحملون أحيانا اسمَ راعيهم ـــ وإما أنه دليلٌ على أنه سليلُ عباس بن الإمام عليّ ابن أبي طالب رضي الله عنه .

ويتجلَّى أثرهُ على معاصريه في إبداعِه مدرسةً خاصَّةً به وخَلْقه اتِّجاها جديدًا ومذهبًا مبتكرًا في تصوير الشَّخصيات ورسم الشُّخوص مما دفع الكثيرين إلى اقتفاء خُطاه . وكان رضا عباسي ولوعًا بتأكيد ذاته ، وقد تمثَّل ذلك في حِرْصه على توقيع كلِّ صورة ، وعلى إضافة بعض بيانات عن التاريخ والظروف التي تمَّت فيها اللوحة أحيانًا ، وهي ظاهرةٌ جاءت بدْعًا في تاريخ التصوير الفارسي ، لم يكن ليبدعها سوى رجلٍ قويِّ الشخصيَّة يمكنُه أن يَخْرُجَ على عادات سابقيه الأشد تواضُعًا والذين لم يوقِّعوا على صورهم إلا في القليل النادِر ، وحتى في تلك الحالاتِ النَّادرة كانوا يختارون لتوقيعهم موضعًا خفيًّا .

وتتجلَّى حياةُ رضا عباسي البوهيميَّةُ المنطلقة في الموضوعات التي كان يختارها غالبًا لأعماله كمجالسِ اللَّهْو ومشاهدِ العِشْق والغِلْمان المخنَّثين والراقصات . ومن بين من ولع رضا عباسي بتصويرهم الدراويشُ الزَّاهــدون الجوَّالون الذين بلغ في تصويرِه لهم أوْجَ إبداعِه الفنِّيّ . (صورة ٥٣٤)

Riza, Aqa (the painter) (arts)
see: **Aqa Riza the painter**

The Robe (The Seamless Coat) *la tunique sans coutures* (rel.) **الرِّداءُ الطَّاهِر**

هو الرِّداء الخارجيّ لِلْمَسيح . (انظر Despoilment of Christ; Crucifixion)

rocaille *f.* (Fr.) (rock work; also French for: **rococo**) **الزَّخارِفُ الصَّدَفيّة**

هي الزَّخارفُ المتَّسمةُ بالخطوط اللَّوْلبيَّة المنحنيةِ في تنوُّعاتٍ لاحصر لها ، والمستَلْهَمةُ من المحار والصَّدَف البرُوجيّ الشَّكل ، ظَهَرت في الفنِّ الباروكيّ حوالى عام ١٧٣٠ مرهصةً بطرازِ رُوكُوكُو rococo* .

rococo *rococo m.* (arts) **الرُّوكُوكُو**

اتّجاهٌ فنّي شاع في أوربَّا خِلالَ الفترةِ من حوالى ١٧٣٠ إلى حوالى ١٧٨٠ يتميَّز بالزَّخارفِ ذاتِ الخُطوطِ اللَّوْلبيَّةِ المُنْحنيةِ وَالمحاكيةِ لأشكالِ القَواقعِ أو المُوحيةِ بأشكال الكُهوف والمَغارات خاصَّةً في إنْجاز الأثاث وَالزَّخرفةِ المَنْزليَّةِ الدَّاخليَّة . وهو فنٌّ أرستقراطيّ فيه إفْراطٌ في التَّغنّف بالأناقةِ ، أسلوبًا وَمَوْضوعًا .

وبرحيل لويس الرَّابعَ عَشَرَ انتقل طرازُ الباروكِ الأرستقراطيّ إلى مَرْحلتِه الأخيرةِ وهي

(متحف رودان) و « فيكتور هيغو » (متحف رودان) و « بلزاك » (متحف رودان) و « المواطنون الشهداء لمدينة كاليه » (متحف رودان) ومجموعة الأبدي الخالدة التي تُمثِّل كُلٌّ منها فِكْرةً أَدبيَّةً أو خُلُقيَّةً ، ومن بَيْنِها « يد الله » (متحف متروبوليتان) الّتي ألهبت حَماسَ جبران خليل جبران حتَّى قالَ في وَصْفِها : « أَهُوَ الله خلق الإنسان أم الإنسان الله ليس من خالِقٍ إلّا الخيال ، وأظْهر مجالي الخيال الفنُّ . الفنُّ هو الحياةُ والحياة هوَ ، وكُلُّ شيءٍ يهونُ في سبيلِهِ ، لا مَجْدَ إلّا مِنهُ وَلا مَجالَ إلا فيهِ » .

وقد أقامَ رودان مُنْذُ عام ١٩٠٨ في قصْرِ بيرون Hotel Biron الّذي خصَّصته الدَّولةُ الفَرَنسيَّة لإقامةِ عَددٍ من الفنَّانين والكُتّابِ حَيْثُ ارْتبطَ بصداقة الكاتب الأديب ريلكه Rainer Maria Rilke . وكان رودان قد اقْتَرحَ على الحكومة الفرنسيّة أن يهبَ كُلَّ أعْماله المُتبقية في مِلْكيَّتِه وَكذا دارَهُ في ميدون Meudon للدَّولةِ بِشَرْطِ السَّماحِ له بقضاء بقيَّة حياته في قصر بيرون ، وأن يتحوَّلَ هذا القصر بعد مَوْتِه إلى مُتْحَفٍ يَحْمِلُ اسْمَهُ ، حيث يَحْتوي الآن على مُعْظَم مَنْحوتاتِه وَرُسومِهِ وَبَعْضِ اللَّوْحاتِ المُصَوَّرةِ وَمكْتَبتِه وَمَجْموعةِ مُقْتَنياتِه الفنِّيَّة . (صورة ٥٢٥)

rolling like a ball (blt.) see: **déboulé**

Romanists *Romanistes* (arts)
المُحتَذون لأُسْلُوبِ النَّهضة الإيطالية

مصطلحٌ أُطلِق أساسًا على فنّاني الأراضي الواطئةِ في مطلعِ القرن السادسَ عشرَ الذين ذهبوا إلى إيطاليا للدراسةِ ثم عادوا وقد امتلأت صورُهم بعناصرَ شتّى من أسلوبِ عصرِ النهضةِ الإيطاليةِ . ويأتي على رأسهم كوينتين ماسيس Quinten *Massys وجان غوسار Jan *Gossaert الشهيرُ باسمِ مابوزيه Mabuse .

Roman art **الفَنُّ الرُّومانيّ**
art m. romain (arts)

اختلفت الآراء وتضاربت فيما يتعلّق بالفنِّ الرومانيّ ، فزعم البعض أنه وليدُ العبقريةِ الرومانيَّة مباشرة وأنه نابعٌ من طبيعة العُنْصرِ البشريِّ الرومانيّ الذي حَرَصَ أشدَّ

وقد أَلَّف رامو Rameau* وغلوك Gluck* وموتسارت Mozart* الأوبِراتِ خلالَ القرن الثّامنَ عَشَرَ لِعَرْضِها في دَوْرِ الأوبرا العامّة حَيْثُ تلامِسُ مناكبُ الأرستقراطيّين مناكب البورجوازيّين ، كما انتقلت الفُنونُ من قاعاتِ القُصورِ الرُّخاميَّةِ إلى الصّالونات الأنيقة حيثُ غُذِّيَت الرِّقَّةُ والجاذبيَّة والرَّشاقة قِيَمًا جماليَّةً تَبُزُّ العظمةَ والإبهارَ .

كذلكَ أُطْلِقَ هذا المُصطَلحُ في الفترةِ بين ١٧٢٠ و ١٧٧٠ على الشِّعر الألمانيِّ الَّذي واكبَ طِرازَ الرُّوكوكو من حَيْثُ الزَّخارف اللَّفظيَّة المُسْرِفة والإغراق في التَّصنُّعِ .

(الصور ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٨)

Rodin, François Auguste (René) (arts)
رُودان ، فَرانسوا أوغست
(١٨٤٠-١٩١٧)

مَثّالٌ فرنسيٌّ وُلِدَ بباريس ، تَقَدَّم إلى مَدْرسةِ الفُنونِ الجميلةِ فرفضت قبولَهُ ومن ثَمَّ بدأ يَكسِبُ عَيْشَهُ كَمُزَخْرِفٍ وَعَمِلَ مُساعدًا للمثّال بيلز Carrier-Belleuse . زار إيطاليا عام ١٨٧٠ حَيْثُ أُعْجِبَ كُلَّ الإعْجابِ بأعْمالِ دوناتللو وميكلانجلو بفلورنسا وروما . وقد اجْتَذَبَ مُجسَّمه الجصِّيّ maquette لتمثال « العصر البرونزي » عام ١٨٧٧ الأنظارَ بِرَوعَتِه ودفَعه إلى حَدٍّ يُوحي باسْتِحالةِ تنفيذِه دونَ الاسْتعانةِ بقالبٍ بَشَريٍّ حَيٍّ . ولكنَّهُ ما كاد يَعْرِضُ تمثاله « يوحنا المعمدان واعظًا » والنَّموذج النِّهائيّ من تِمْثالِ العَصْرِ البرونزيّ في عام ١٨٨٠ حتَّى أُخْرِسَ نُقّادهُ وَرَسَخَ صِيتُهُ كأوَّلِ وَأَعْظمِ نَحّاتٍ انْطباعيّ ، إذ كان يَعْتَمِدُ على أصابعِهِ الّتي كانت لا تُعْنى بالتَّفاصيل ولكنها تَحمل الإيحاء بالمُرادِ دونَ أن تكونَ ثَمَّةَ مُطابقةٌ تشْريحيَّةٌ ، وبهذا يكونُ قد نَقَلَ النحتَ من الأسطحِ الملساءِ إلى الأسطحِ الوعرةِ التي تحملُ اللَّمساتِ النابضة . ومُنْذُ ذلك اليوم وَعُشّاقُ فَنِّه يُكلِّفونَهُ بالكثيرِ من الإنجازاتِ ، وكان أوَّلها تكليف الحكومةِ الفَرَنسيَّةِ له بتصميمِ بابِ مُتْحفِ الفُنونِ الزُّخرفيَّةِ الّذي ضَمَّ مَجْموعةً من النقوشِ البارزةِ تُمثِّلُ « الكوميديا الإلَهيَّة » . ومن بين أشْهَرِ أعْمالِه تِمْثال « المفكِّر » (المتروبوليتان) و « أورفيوس ويوريديكي » (المتروبوليتان) و « القُبلة »

الرُّوكوكو بَعْد أن لم تَعُدْ رِعايةُ الفُنونِ احْتكارًا للبَلاطاتِ بل امْتَدَّت إلى مُجْتَمعِ باريس الرّاقي الَّذي يَضُمُّ الطَّبقةَ البورجوازيَّةَ العُلْيا وأرستقراطيَّةَ المُدُن ، والَّذي غدا هو المُتَبَنّي رعايةَ الفُنونِ .

ويبدو أن كَلِمة روكوكو rococo وبها جِناسٌ مَعَ كَلِمة باروكو barocco قد اشْتُقَّت من كَلِمةِ rocaille* بمعنى الصُّخور وكلمة coquille بمعنى القَوْقعة أو الصَّدفة ، إذ كانت الصُّخور المَحاريَّة الشَّكل والقواقع والأصْداف تُستخدمُ على نِطاقٍ واسِعٍ كَصيغٍ زُخرفيَّةٍ في الطِّرازِ الباروكيّ الشّائع ، حتّى ليمكن اعْتِبارُ طِرازِ الرُّوكوكو تعديلًا أو تنويعًا لطِرازِ الباروكِ ولَيْس طِرازًا مُضادًّا له . وبِعبارةٍ أُخرى هو طِراز باروكيّ انتقل إلى داخِلِ الدُّور والقُصورِ ، يلائمُ البيوتَ الأنيقةَ الّتي أُنشِئت في المدن أكثر مما يلائم أبهاءَ القُصورِ وإن استُخدِمَ في كليْهما . وهكذا استُحدِثَ طِرازُ الرُّوكوكو لِتُزَخْرَفَ به الدُّور مِنَ الداخل ولاسيَّما الرَّدهات الصَّغيرةِ الَّتي تُعَدُّ لِمُلْتقى الأصْدقاء يَتبادَلون أطْرافَ الحَديث .

وقد شَمِلَ طِرازُ الرُّوكوكو كافَّةَ الفُنونِ الكُبْرى major arts كالنَّحْتِ والتَّصويرِ والعِمارةِ إلى جانبِ الفُنونِ الزُّخرفيَّة decorative arts* الَّتي غَشَّت كُلَّ ما في الدّاخل ، من المُنْحنيات الرَّشيقةِ لقوائمِ المناضِدِ إلى اللَّفائفِ الزُّخرفيَّة والحلياتِ الحلزونيَّة المُذهَّبةِ الَّتي تُجمِّلُ السُّقوفَ والجدران .

وعلى حين كان طِرازُ الباروك مَهيبًا غامرًا ساحقًا كانَ طِرازُ الروكوكو جذّابًا رَقيقًا مُرْهَفًا . وهكذا حلَّت الرِّقَّةُ مَحلَّ الشُّموخِ والضَّخامة ، وحلَّت الأناقةُ محل الجَلالِ والفخامة ، وَحَلَّ لُطْف دَرَجاتِ الألْوان الطباشيريَّة محَلَّ تِيهِ الذَّهبِ والأُرجوان .

ومن بَيْنِ أشْهَرِ المباني ذاتِ طِرازِ الرُّوكوكو واجهة قَصْرِ البلفدير Belvedere المطلَّة على الحَديقةِ في فيينا ، وهو القَصْرُ الَّذي شَيَّدَهُ المُهَنْدِسُ لوكاس فون هيلدبراندت Hildebrandt ، وكذلك داخِل كنيسة ملْك Melk بجنوب النَّمسا . ومن بَيْنِ أَلْمَع فنَّاني الرُّوكوكو المُصوِّرون أنطوان فاتو Antoine Watteau* وبوشيه Boucher* وفراغونار Fragonard* ، والمثّال كلوديون Clodion* .

والعنصر الثاني الذي قامت عليه الحضارة الرُّومانية هو المنفعة utilitarianism فلقد نجحت روما في التوفيق بين المبدإ الرُّواقي القائل « عش ودع غيرك يعش » والفكرة الأبيقوريَّة الجوهريَّة القائمة على إسعاد الذَّات بلذة معنوية لا يعقبها ألم . وقد أسفر انتقال هذين المذهبين إلى فكر الدولة ونهجها السياسيّ عن قدرٍ كبير من التسامح وعن الإيمان بأن التشريعات والأعمال الفنيةَ لا ترقى إلى مرتبة الامتياز إلا حين تحقق أكبر قدر من الخير لأكبر عددٍ من الناس . فلم يَعُد لبناء المعابد الأنيقة المتَّسقة نفسُ أهمية بناء الجديد من المستشفيات وقنواتِ المياه ، وبات الاحتفاظ بقصر فخم أمرًا ثانويًّا بالنسبة إلى توفير المباني العامَّة للشعب كالمسارح والحمَّامات العامَّة ، وغدا الاهتمام بمجموعات التحف والتماثيل الخاصَّة يأتي في المرتبة الثَّانية بعد الاهتمام بالمعارض العامَّة المقامة في الميادين والأروقة حيث تنتصب التماثيل التي يتمتع برؤيتها الكثيرون . ولم تحظَ المسرحياتُ أو القصائدُ أو المقطوعات الموسيقية التي تُلهبُ مشاعرَ الأقلية المثقفة بمثل ما حظيت به المصنَّفاتُ التي تصادف استحسانًا شعبيًّا . مجملُ القول إن الفنونَ الزخرفية لم تعد تلقى نفسَ الرَّواج الذي تلقاه الفنون العملية أو التطبيقيَّة وإن فكرة المنفعة العمليَّة قد اكتسبت أهمية أكبر من فكرةِ الجمال المجرَّد دون أن تُسقِط إحداهما في عالم النسيان .

وثالثُ عناصرِ الحضارة الرومانيَّة هو التلفيقيَّة eclecticism* ، فلقد نشأ الفنُّ الرومانيُّ نتيجةً لالتقاء الروح الرومانية بفنون الإغريق لقاءً عنيفًا أدَّى إلى وقوع الفنِّ الرومانيِّ الوليد في حبائل التلفيقيَّة وحمله لطابع تهجينيٍّ واضح المعالم ومن ثَمَّ لا يتَّصِفُ بالأصالة الخالصية التي تميَّز بها الفنُّ الإغريقيُّ .(الصور ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢)

الزَّخارِفُ الرومانية Roman decorations

décoration f. romaine (arts)

بينما تمسَّكت اليونان باستخدام قدراتها الهندسية في إنجاز الموضوعات المجرَّدة تجريدًا خالصًا مثل الزخارف الحلزونيَّة méandre وزخارف الخطوط المستقيمة المتكسِّرة

لم يستتبع اهتمامهم بفرض الوَحْدة على أنحاء إمبراطوريتهم في الخارج تحويلَ الأفرادِ والشعوب إلى نماذج متماثلة . وكان من الطبيعيِّ مع هذه القدرة التنظيمية أن يتجه الشَّطر الأعظمُ من اهتمامهم بالفنون إلى مجال العمارة الذي ظهر أثرهُ في المشروعاتِ العمرانية الكبرى والمرافق العامة كشَقِّ الطُّرق وتشييد الموانئ وقناطر المياه وغيرها . ويتجلَّى هذا الاهتمام بالمثل في طَريقتهم في تجميع المباني حول محور رئيس كما هي الحال في الفورم forum* وفي تنظيمهم للأنشطة الاقتصادية في مراكز مشتركة وفي تنويعهم لوسائل الترفيه في الحمَّامـات العامـة public baths* وفي استغلالهم لكلِّ إمكانيات البناء التي يطرحها العَقْد arch* ، وفي تجميعهم للتاجين الأيونيّ Ionic* والكورنثيّ Corinthian لاستحداث التاجِ المركَّب composite الذي يعد مساهمتهمُ البارزةَ في طُرزِ الأعمدة الكلاسيكيَّة اليونانية الثلاثة ، وفي استخدامهم لهذه الطرز الثلاثة حول المحيط الخارجيِّ لمبانيهم مثل الكولوزيوم Colosseum* حيثُ تنتصبُ الأعمدةُ الدُّوريةُ Doric* التوسكانيَّـة في الطَّابـق الأوَّل والأعمدةُ الأيونيةُ في الطَّابق الثَّاني والأعمدة الكورنثيَّة في الطابق الثَّالث ، وفي بناء المنازل ذات الشُّقق المستقلَّة التي تأوي العديد من الأسر ، وفي تنسيقهم البارع لحركة الأعداد الغفيرة من الجماهير أثناء دخولهم وخروجهم من المباني العامة مثل الكولوزيوم . وابتكر الرومان كذلك مجمَّعات المتاجر فأقاموا مبنى السوق المجمَّع ذا الطوابق الستة بالفورم ، كما شيدوا معبدًا ساميًا يضم جميع الآلهة هو مبنى البانثيون Pantheon* .

وعالج الفنان الرومانيُّ النحت بنفس المنهج فعمد إلى إظهار واقعية البيئة المكانية في خلفيات النقوش البارزة عن طريق تجسيم الأبنية والمناظر التي توحي بالعمق على حين حَرَص الفنان الإغريقيُّ في القرن ٥ ق.م على تجنب أيِّ إطارات خلفيَّة من هذا القبيل . وتجلَّى اهتمام الرُّومان بتسجيل التواصل الزمنيّ عن طريق النقوش السَّرديَّة .

ومثلما وَرِث الرُّومان العمارةَ والنحت والتصويرَ عن اليونان ورثوا عنهم التراثَ الموسيقيّ بالمثل فاستعان الأثرياءُ بأساتذة الموسيقى اليونانيين في تعليم أبنائهم .

الحرص على مقوِّماته الثقافية وعمل على حمايتها ووقايتها من آثار حضارة الفنون المتأغرقة عن وعي منه أو ربما عن غير وعي . وهو مفهوم يعارض ما ذهبَ إليه البعضُ الآخرُ من أن فنّ العصر الرومانيّ هو مجرَّدُ فنٍّ يونانيٍّ مستعار نشأ في ظلِّ الحياة الرُّومانيَّة بكلِّ ما تنطوي عليه من ملامح السيادةِ والسُّلطان ومن معالم بيئته الخاصَّة . على أن كلتا وجهتي النَّظر تفودنا إلى حقيقةٍ أشدَّ تعقيدًا ، فأبسطُ ما يقالُ عن الفنون الرومانيَّة إنها ارتبطت بمواقف عرضية عابرةٍ ولم تتحكَّم في تفصيلات بنائها أيةُ مناهج جماليةٍ ولم تسنُدها أذواقُ فئةٍ من طراز خاصٍّ . وكانت الشخصياتُ الفنيَّة العظيمةُ التي ظهرت في رحاب الفن الرومانيّ قليلة العددِ ، ولم تعبِّر عن نفسها أو تُجْلُ أصالتها الذاتية إلا في فترات قصيرة . ولايفوتنا أن منجزات الفنِّ الرومانيِّ داخل الحارف والمراسم إنما كانت امتدادًا للجانب الصناعيِّ من فنٍّ يقوم على الإنتاج الكميِّ ابتداء من العصر المتأغرق (القرن ٤ ق.م) حتى منتصف القرن الأول ق.م . وقد نشأ تذوُّق الرومان للفنِّ وظهرت بوادر اهتمامهم به بطريقة غير منتظمة ولا متوقعة وكأنما لعبت الظروفُ السياسيةُ دورًا أعمق من الدَّور الذي لعبته الحاجة الوجدانية إلى التعبير الفنيِّ . ولعلَّ ذلك هو الذي جعل الحضارة الرومانية بعيدةً عن بلوغ النُّضج الذي يكسو شيئًا فشيئًا ذلك المعراج الحضاري الصاعد نحو النماء والاكتمال ، وهو ما حرمهم أيضا فرصة الاتساق الذي تميَّزت به كلُّ حضارةٍ من الحضارات الفنية الكبرى ، وذلك إذا استثنينا مجالا فنيًّا واحدًا هو مجال العمارة ، إذ شهد هذا المجال بأن المِعْمار الرومانيَّ قد قدَّم الكثير من التجديدات الهامَّة .

وتقوم الحضارة الرومانية على عناصر ثلاثة أولها المقدرة التنظيميَّة التي تتجلَّى في نجاحهم في إقامة نظام عالمي متماسك احتضن ديانة موحَّدة وفرضَ مجموعةً من الشرائع الموحَّدة وعاش في ظلِّ حضارةٍ موحدة . ولا ريب أن الغزو العسكريّ كان إحدى وسائل الرومان لتحقيق هذه الوحدة غير أن تركهم للشعوب التي أخضعوها يتمتعون بالحكم الذاتي وعدم التعرُّض لأعرافهم وعاداتهم وعقائدهم دليلٌ بارزٌ على واقعية الرومان وتسامحهم . كذلك

وفَصَم عُرى الترابط بين هذه الصور فانعدم الاتّساقُ الذي انطوى عليه التوزيع الأصليّ الشامل للخطوط والألوان على الجُدرانِ الأربعةِ للقاعةِ وبدتْ وكأنّها مجزوءاتٌ منعزلةٌ لا تشدُّ الانتباه إلى القيمةِ الفنية الحقّةِ للوحات مجتمعة .

وهناك سِمَتانِ بارزتان تشترك فيهما سائرُ التصاوير الكامبانية سواء رسمها فنانون أم حِرَفِيُّون : الأولى محاولةُ ترسُّم الكلاسيكيين ، والثانيةُ المحاكاة الحرفية للأنماط المتأغرقة والإنجازات الكلاسيكية المحْدَثة ، وإن بدت من خلال ذلك له إرهاصاتُ الخروجِ على تقاليد الماضي ودلائلِ معالجة الخطوط والألوان بأسلوبٍ أشدّ جرأةً ، فصوَّروا الأساطير القديمةَ وشخوصها مُترعةً بالواقعيةِ الإنسانية ، كما صوَّروا مناظرَ الطبيعةِ وتفاصيلَ الحياةِ اليوميَّة من واقع مشاهداتهم الشخصيةِ دون مراعاةٍ لقواعدِ الفنِّ الأكاديميّ . وعلى حين استأثرت المباني العامةُ وقصورُ المدن والريف التي يملكها مُحْدَثو الثراء ــ المتشدّقون برفعة الذوق محاكاةً لأذواقِ من يفوقونهم سُلالةً ومحْتِدًا ــ أسلوبَ التصوير المنمّق الجانحِ نحو الكلاسيكية ، كانت تصاويرُ منازلِ الطبقة الوسطى وطبقة العامة كامبانيَّةً روحًا وأسلوبًا . ومع اتّسام بعضها بشكل العَجالات التخطيطية إلا أنها تنبض مع ذلك بالحيوية والتلقائيَّة وجاذبيَّةِ ألوانها . وبغضِّ النَّظر عن الفروق الاجتماعية والثقافية كانت جميع الصور الجِداريَّة ببومبيي منذ القرن الأول ق.م إلى عام ٧٩ م ، تكشف عن التأثير المتزايد لطبقة الحِرفيِّين والمصوِّرين المحليِّين في مجالات الزَّخرفة وتصوير الشُّخوص والمناظر الطَّبيعية بعد أن تملَّكوا ناصية التعبير بلغةٍ ذاتيةٍ متميِّزة . وكانت كامبانيا قد اجتاحها زلزال مدمِّر قبل انفجار بركان فيزوف بستة عشر عاما مما استدعى إجراءَ إصلاحاتٍ وترميماتٍ واسعةِ النِّطاق في مبانيها قام الحِرفيُّون فيها بدور أكبر وأهم مما قام به الفنّانون . وما من شكٍّ في أن النكبة الأولى قد أتاحت الفرصة للفنان الكامباني كي ينسلخ عن الفنِّ الكلاسيكيّ ، كما دفعت فنَّ بومبيي دفعًا نحو التطوُّر ونحو اتخاذ طابعٍ كامبانيّ ورومانيّ أشدَّ وضوحًا . وما زالت معرفتُنا ضئيلة بأسرار هذه التقنية الفنيّة التي حقّقت ما يشبه الإعجاز حين حفظت هذه

واتساع سلطان الرومان جرَّتهم الرُّوح النفعيَّةُ ــ التي دفعتهم من قبل إلى تكوين نظامهم الدينيِّ الخاصِّ ــ إلى أن يشيِّدوا فوق ثراهم معابد تلك الشعوبِ التي هزموها ، وقبلت روما داخل أسوارها آلهةً كانت تُضمِر لها من قبلُ العَداءَ ، فما لبثت أن شكَّلت جزءًا من النظام السياسيِّ الرومانيّ .

التَّصويرُ الرُّومانيّ Roman painting

peinture f. romaine (arts)

على الرَّغم من كثرة ما قدَّمت لنا الاكتشافات التي تمَّت في الأعوام الأخيرة عن العالَمِ الإغريقيّ فإنها لم تضعْ بين أيدينا حتى اليوم أيَّةَ لوحةٍ مصوَّرةٍ من تلك التي أنجزها كبارُ المصورين اليونانيين والتي تحدَّثَ عن روعتها الكتّابُ الأقدمون بتقديرٍ وإعجابٍ قبل أن تنسدِلَ عليها سُتُرُ النسيان . وهذه الحقيقة بالذات تُضفي أهميةً فريدةً على أعمال التصوير المنجزة في روما ومدن كامبانيا Campania خلال القرن الأول ق.م لأن قيمتَهَا الذاتية كأعمالٍ فنيةٍ تحملُ من الملامحِ ما يمكنُ أن نستشفَّ منها أمجادَ فنِّ التصويرِ اليونانيّ الكلاسيكيِّ الذي لم يحفظ لنا الزَّمنُ للأسفِ شيئًا من آثاره . ولم تقتصر هذه التصاويرُ على تزيين جدران المقابر مثلما كان الحال عند الإتروسكيين Etruscans وإنما شملت تصويرَ موضوعاتٍ وثيقةِ الصِّلةِ بالحياةِ اليوميَّة لأهل كامبانيا ، كما تمثَّلت على جُدران القصورِ والدُّور في الريف والحَضَر . وإذا كان ما بقي منها في روما وأوستيا Ostia بالغَ النُّدرة فإن بركان فيزوف الذي دَفن تحت رماد حُمَمِه مدن بومبيي Pompeii وهرقلانيوم Herculaneum وستابييه Stabiae أثناء فَورانِه المدمِّر عام ٧٩ م ، قد أخفى تحت أنقاضها كنزًا زاخرًا بالتصاوير القديمة يتيح لنا تتبُّعَ تطوُّرِ الدَّورةِ التي تخطاها هذا الفنُّ خِلالَ ما يقرُبُ من قرنين ، وإذا به ينتهي بغتةً في تلك السَّنة الفاجعة . ولا يغيبُ عن البالِ أن معظمَ هذه اللَّوحات التصويرية والزخرفية كانت في الأصل مُصوَّرةً على الجُدران ، وأن كلَّ مجموعة منها كانت تشكِّل زخرفةً متكاملةً لإحدى القاعات ، غير أن انتزاعَ هذه اللوحات من مكانها وعرضها منفرِّقة بالمتاحف قد أفقدَها وحدة التكوين التي كانت تجمعها

بأشكالها المتنوِّعة والمعروفة باسم الإغريقيات grecs وزخارفِ الخطوطِ المتموِّجة ، تعلَّقت روما بالنُّقوش على شكل أغصان الشجر المورقة المتعرِّجة . وكانت روما قد وقعت على نماذج هذه الزخارف المورقة في مدن الشرق الأوسط مثل بَعلَبك وتدمر Palmyra . غير أن روما في استخدامها لهذه الأغصان إلى جانب الأكاليلِ وترسوس thyrsus* باكخوس والتي كانت وليدةَ نزوعها نحو الواقع والطبيعة وبخاصيةِ عالم النَّبات ، قد أحالت هذه الأغصان من مجرد حلية مبسَّطة إلى غايةٍ من الزخارف النباتية الغزيرة التي طغت بشكلها الواقعي على المواد النَّفيسة المستخدمة وعلى الأدوات النُّحاسيَّة ، وبوجه خاصٍّ الأكاليلَ الجنائزيَّةَ الذهبيَّةَ .

الأساطيرُ الرُّومانيَّة Roman mythology

mythologie f. romaine (myth.)

لم تكن أساطيرُ روما في الحقِّ رومانيَّةً خالصة إذ كانت العناصر التي شكَّلت كلًّا منها مختلفةً ومتباينةً لا تتصف بالوحدة والتناسُق بل كانت خليطًا يجمع بين عناصر إتروسكيَّةٍ Etruscan وسابينيَّة Sabine ويونانيَّة وسوريَّة وفارسية ومصريَّة فضلًا عن عناصر أخرى رومانيةٍ لم تبلغ مبلغ العناصرِ الأجنبية فتطغى عليها وتسمها بسمة قومية . وتبدو الأساطير الرومانية هزيلة حين نقارن بالثراء العاطفي والرُّوحانيّ للأساطير اليونانية والشَّرقية ، فلقد كان الرُّومان شعبًا عمليًّا قليلَ الخيالِ حاوَلَ أن يكوِّنَ له عقيدةً تواكبُ حاجته وأن تكون له بمَنْزلةِ الركن الركين الذي يقيه أفرادًا وجماعات شرَّ المخاطر ، ولكنه لم يحس ضرورة روحانيَّة تدفعه إلى حُبِّ القوى الخارقة التي يَفزع إليها عند المُلمَّاتِ ويعبدها ، بل كان شأنُهُ مع الآلهة التي اتخذها أن يُهدي إليها حين يُحِسُّ منها النفعَ ويحجمَ عن هذا الإهداء حين لا يجدُ بين يديها نفعًا .

ولم يكن مَجْمَع الآلهة Pantheon* الرومانيُّ مثل مجمع الآلهة اليونانيّ الذي يضمُّ الشخصيات الفذَّة المتميِّزة بصفاتها الخاصة بل كان مَجمعًا شكليًّا نفعيًّا يضمُّ من أسماء الآلهة ما اتَّصف عندهم بنفعٍ معين ، كما يذكر الشعائر التي يجب على الشعب أداؤها لاستدرار نفع هؤلاء الآلهة . ومع مرور الأيام

التصاوير بحالة جيدة متحدِّية أحقابَ الزمن لمدةٍ تزيد على تسعة عشرَ قرنًا ، فما إن استُبعدت عنها طبقات الحصى والأحجار البركانية والرَّماد حتى استعادت ألوانُها بريقَها الأول وإن غدَت عليها بعد ذلك عواملُ الزَّمن من تقلُّبِ الأجواءِ وقسوةِ الجفافِ وتسرُّبِ الومَد ، وشيئًا فشيئًا شوَّهت الشَّمس والصقيعُ والرطوبةُ الصُّوَرَ التي تُركت بلا وقايةٍ كافيةٍ .

(الصور ٥٦٤ ، ٥٦٧ ، ٧٠٧)

مَجْمَعُ الآلهة الرُّومانيّ **Roman Pantheon**

Panthéon m. Romain (myth.)

إن الآلهة الرُّومانيَّة هي في الحقيقة آلهةٌ إغريقيَّةٌ ، فنرى مَشهد مَوْلد الإلهة اليونانيَّة أفروديتي Aphrodite* وهي تنبثِق من بَيْن الأمواج قد صوَّره الفنان بوتتشيللي Botticelli* في القرن الخامسَ عَشَرَ في لَوْحةٍ شهيرةٍ مُعنونًا إيَّاها « مَوْلد فينوس » ، كما نرى مَشْهد لقاء الإله ديونيسوس Dionysus* اليوناني لأريادني Ariadne بجزيرةِ ناكسوس يُحمِّلُ في لوحة الفنان تِتسيانو Titian* اسْمَ باكخوس الرُّوماني . ولم يكن غريبًا في العالم القديم أن يُشبَّه إله في دينٍ من الأديان بإلهٍ غيْرِه من دينٍ آخر ، وقد جاء هذا عن طريق الغَزْو أو عن طريق الصِّلات التِّجارية التي كانت سائدةً . والمحقَّقُ أن تمثُّل الرُّومان لآلهة الإغريق قد بدأ من قبْلِ أن يُكتَب لِرُوما أن تمدَّ نُفوذَها إلى ما وراء حُدودِها ، من خلال تأثير المُستعمَرات اليونانيَّة في جنوب إيطاليا وصقلِّية Magna Gracia* ، ثمَّ استقرَّ استقرارًا تامًّا مع نهايةِ القرن الثالث ق.م. وكان ثمَّةَ تطابقٌ بَيْن الآلهةِ التي لها مَهامُّ متماثلة أو يشتركون في صفاتٍ بعَيْنِها أو كانوا ممَّن يتَّجه إليهم بالعبادةِ في الإقليم نفْسِه . وبذلك كانت للإلهِ الرُّومانيّ مارس الصِّفاتُ نفْسُها التي لآريس Ares* إلهِ الحَرْبِ اليونانيّ وما سُجِّل لهُ من أساطير ، واتَّخذ فُولكان إلهُ البراكين الرُّوماني نفْسَ صِفاتِ هيفايستوس إله الحدادة اليونانيّ . ولقد كانت فينوس في أوَّل أمْرِها إلهةً رومانيَّةً لا شأْنَ لها ملْحوظ غير صِلتها بنموِّ المَحاصيل ، وما لبثت أنْ أصبحت في المَرْتبةِ الأولى حين تطابقتْ وأفروديتي دون أن تكونَ ثمَّة صفاتٌ مُشْتركةٌ جليَّةٌ بَيْنهما . وفي الحقِّ إن الآلهة الرُّومانية القديمة التي كانت تعوزُها خصائص متميِّزة قدْ أصْبحت ذات شأْنٍ هي الأخرى حين تمثَّلت مَجْمع الآلهةِ اليونانيِّ وأساطيرَه الذَّائعة . وحينَ انتشرتِ اللُّغة اللاتينيَّة مع توسُّع رُوما أصبحت على مَرِّ القُرونِ هي اللُّغة المُشتركة lingua franca المُستخدمة في التَّبادلِ العِلْميِّ في مُعظم أنْحاء أوربَّا ، ومن ثمَّ غدَتِ الأساطيرُ الكلاسيكيَّة معْروفةً على وَجْهٍ أوسَع في مؤلَّفاتِ الأدباء اللاتين ولاسيَّما أوفيد Ovid* وفرجيل Virgil* . ففي إنجلترا مثلًا كان أوفيد خِلالَ القَرْنين الخامس عَشرَ والسَّادسَ عَشرَ أكثرَ الشُّعراء ذيوعًا على ألسنة القُرَّاء وبَيْن الشُّعراء الكلاسيكيِّين ، وأصبحت ترْجَمتهُ الإنجليزيَّةُ على يَدِ غولدنغ Golding هي المَصْدرَ الرَّئيسي للخيالِ الأسْطوريِّ الذي استمدَّ منهُ شكسبير ومِيلتون . وهكذا انحدرَ إلَيْنا الآلهةُ الإغريقُ في صُوَرِهم اللاتينيَّة ، وكذلكَ الآلهة الَّذين جاءَ ذِكْرُهم في قصائد هُوميروس Homerus* نجدهم إذا ما تمثَّلوا في الأعمال الفنيَّة يُعْرَفون بأسْمائهم اللاتينية : فغدا أسكليبـيوس Asclepius إيسكولابيوس Aesculapius ، وغدتْ Eos هي أورورا Aurora ، وغدا ديونيسوس Dionysus هو باكخوس Bacchus ، وغدَتْ ديميتر Demeter هي سيريس Ceres ، وغدا إيروس Eros هو كيوبيد Cupid [أموْر Amor] ، وغدتْ أرتيميس Artemis هي ديانا Diana ، وغدا هِرافليس Heracles هو هرقوليس Hercules ، وغدت Hera هي جونو Juno ، وغدا زيوس Zeus هو جُوبيتر Jupiter ، وغدت ليتو Leto هي لاتونا Latona ، وغدت سيلين Selene هي لونا Luna ، وغدا آريس Ares هو مارس Mars ، وغدا هِرمس Hermes هو ميركوري Mercury ، وغدا بُوزيدون Poseidon هو نِبتون Neptune ، وغَدت بيرسيفوني Persephone هي بُروسِربينا Proserpina ، وغَدا هِليوس Helios هو سُول Sol ، وغدا أوديسيوس Odysseus هو أوليسيس Ulysses ، وغدتْ أفروديتي Aphrodite هي فينوس Venus ، وغدت هستيا Hestia هي فستا Vesta ، وغدا هيفايستوس Hephaestus هو فولكان Vulcan .

البورتريه الرُّومانيّ **Roman portrait**

portrait m. romain (arts)

تتَّضحُ نزعةُ الواقعيةِ الرُّومانيةِ في فنِّ البورتريه الرومانيّ الذي بدأ خُطواته الأولى في أحضانِ الفنِّ المتأغرِق Hellenistic art* . وعلى حين يعدُّه البعض فنًّا رومانيًّا أصيلًا يعارض البعضُ الآخرُ هذه النظريةَ ، إلا أنه لا يجوز التهوين من قُدْرة الرُّومان على التذوُّق الفنيِّ الذي يشهد به الطابعُ الإيطاليّ البدائيّ في فنِّ وَسَط إيطاليا وفي بورتريهات القرن الأول الميلادي الجنائزيَّة التي تضمُّ مجموعاتٍ مثيرةً من الشخوصِ ذاتِ القَسماتِ البالغةِ الدِّقةِ والتي تطورت فيما بعد تطوُّرًا طبيعيًّا حتى ساد الاهتمامُ بإبرازِ الملامحِ الخاصَّةِ بالشخص فيما ينحتون له من تماثيل على عكس النحت الإغريقيِّ الذي نشأ أصلًا لتخليد أبطال الرياضة الفائزين ، ومن ثم كان هدفُهُ الأساسيُّ مختلفًا كلَّ الاختلاف ، لأن اهتمامه كان موجَّهًا نحو جمالِ الجسدِ الإنساني أكثر مما هو نحوَ تحديدِ الطابعِ الشخصيِّ لإنسانٍ بعينه . وقد استحدثَ الفنانون الرُّومانُ تجديدًا باستخدام أساليبَ تقنيَّةٍ بحتة لإثارة انطباعات كانت حتى ذلك الوقت قاصرةً على خدمة فنِّ التصوير كإبراز تموُّج شعر الرأس واللِّحية في خطوطٍ من الظِّلال القائمة ، وكإبراز حَدَقات العيون إما بإحداث شقٍّ عن طريق الحفرِ أو النقشِ البارزِ لدائرةٍ شبيهة بالخاتم . كذلك عني المَثَّالون بصقل أجزاء الجسد وتلميعها حتى تُضفي على الجسم البشريّ طابعًا واقعيًّا حيًّا ، وهو اتجاهٌ معادٍ لتلوين التماثيل تمييزًا لفنِّ النحت عن فنِّ التصوير . ويبدو أن المَثَّالين قد أعرضوا إعراضًا تامًّا عن استخدام فُرشاة المصوِّر وآثروا اختيارَ أحجارٍ متنوِّعةِ الألوانِ تناسب طبيعةَ كل جُزءٍ من أجزاءِ التماثيل كالرخامِ الأبيضِ والأسود والأصفر والأرجواني والجرانيت الأحمر . (صورة ٥٧٢)

المَسْرحُ الرُّومانيّ **Roman theatre**

théâtre m. romain (drama)

على حين كانت الأوركسترا [ساحة الرقص] المتأغرقة تشكِّل دائرةً كاملة لم تكن الأوركسترا الرومانية تشكِّل غير نصْف دائرة . وعلى حين كانت منصَّةُ المسرح

اليونانيّ منفصلةً عن الأوركسترا كانت المنصّة تشكّل مع الأوركسترا في المسرح الرومانيّ وَحْدةً معماريّةً واضحةً . وكانت المنصّة اليونانيّة أكثر ارتفاعًا وأقلَّ عمقًا من المنصة الرومانيّة . وبينما مقدمة proscenium المسرح اليونانيّ ذاتُ فُتحاتٍ ومزيّنةٌ بالأعمدة واللّوحاتِ المصوَّرة كان لمقدّمة المسرح الرومانيّ واجهةٌ مُغلقةٌ مزيّنةٌ بالكُوى وأحيانًا بأكتافٍ صغيرةٍ مربّعة . وعلى العكس من المداخل المكشوفة إلى الأوركسترا اليونانيّ كانت المداخلُ إلى الأوركسترا الرومانيّ جانبيةً ومعقودةً . وعلى حين كانت مقاعدُ التشرّف المخصّصةُ للكهنة في المسرح اليونانيّ تحتلُّ أدنى صُفوفِ المقاعد كانت المقصوراتُ الرومانية فوق المداخل الجانبية المعقودةِ مخصّصةً لمقدّمي المسرحيات ، بينما يتخذُ أعضاءُ مجلسِ الشيوخ ومجلسِ بلديّةِ المدينة وغيرهم من عِلْيةِ القوم أماكنهم في الأوركسترا . وكانت عشائرُ اليونان تجلسُ في قطاعٍ خاصٍّ بها وإن انفصلت كلٌّ منها عن الأخرى دون حواجز ؛ على حين كانت الطبقاتُ الرومانيةُ المختلفةُ تشغل مناطقَ مختلفةً تفصلها الحواجزُ الواضحة .

وقد شُيّد المسرحُ اليونانيُّ على سفوح التلال ومن ثَمّ لم تكن له واجهةٌ بنائيةٌ بينما كان المسرح الرومانيّ يُشيَّدُ في الأغلب الأعمِّ فوق قاعدةٍ مرتفعةٍ عن مستوى الأرض ذات واجهةٍ فخمة وأروقة ذات أعمدة وأحيانًا محاريب صغيرةٍ في القمّة لأحد الآلهة هو ديونيسوس في أغلب الأحيان .

وكان المسرح اليونانيُّ يقام في الأماكن المقدّسة بينما كان الرومانيُّ يقام في أي موقعٍ لائق به . وهكذا كان المسرحُ اليونانيُّ مسرحًا دينيًّا وديمقراطيًّا يشتمل على مقاعد ملائمةٍ لكلِّ الناس ، بينما كان المسرحُ الرومانيُّ مبنًى طبقيًّا يحتلُّ الرسميُّون أغلب مقاعده ، ويشغل الأداءُ المسرحيُّ أقلَّ حيّزٍ منه ، وتتفاوت فيه المقاعد بتفاوت مراتب المجتمع . وأخيرا بينما كانت المسرحيّات اليونانيّة حدثًا أدبيًّا رفيعًا كانت العروض الرومانيّة تكاد لا تحفُل بغير ذوق العامة من الجماهير . (صورة ٥٧٠)

الرُّومانسيّة romanticism (romantic art)

romantisme m. (arts)

هي منحىً يُنظر فيه إلى التعبير الذاتيّ والانفعاليّ دون التفات إلى جمال « الشكل » ومع أن هذه النظرة قديمةٌ قِدمَ العصور غير أنّها لم تأخذ معناها الاصطلاحيّ إلا مع ظهورها في حركةٍ فنية تشمل الأدب والتصوير والموسيقى في أواخر القرن ١٨ وازدهرت أثناء العقد الرابع من القرن ١٩ .

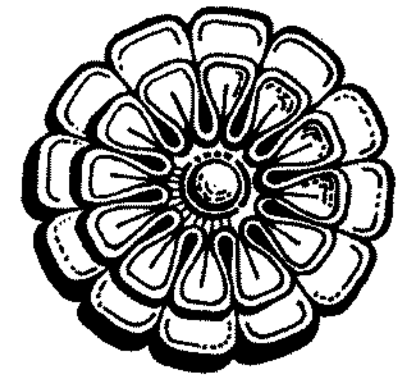
وكان للخيال في فنّ التصوير الرومانسيّ الحظُّ الغالبُ ، لذا كان أهمُّ ما يُعنى به الفنّان الرومانسيُّ تصويرَ الموضوعات الأدبيّة التي جرت على ألسنة الكتّاب الرومانسيين المعاصرين ، فإذا هي تأخذُ في تصويرِ قسوةِ الطبيعة وما يصحبها من دمار وكلِّ ما هو غريب يمتُّ إلى أوطانٍ نائيةٍ وكلِّ ما فيه حنينٌ إلى الماضي في حريةٍ غير مقيَّدة . وكان من روّاد الرومانسيّة في فنّ التصوير بفرنسا غيرودييه Girodet وجريكسو Géricault وبرودون Prud'hon ودېلاكروا Delacroix* وبإنجلترا وليام بليك Blake* وتيرنر Turner* .

وقامت الحركة الرومانسيّةُ في الموسيقى بثورةٍ على الأوضاع والأنماط المحدَّدة الصارمة التي سادت العصرَ الكلاسيكيّ والتي كان من أهمِّها السيمفونية التي تنشد الأفكار العامّة المُطلقة . ومضى الموسيقيّون الرومانسيون يخاطبون مشاعر الإنسان المشتبك مع الحياة في صراعٍ وجدانيّ ، ومن ثَمّ لجأوا إلى ربْط موسيقاهم ببرامجَ شاعريةٍ أو أدبيةٍ أو وصفيةٍ ، فحلّت القصائدُ السيمفونيّة مكان السيمفونيّات الكلاسيكيّة ، بل إن السيمفونيّاتِ القليلةَ التي ألّفها الرومانسيّون قد ارتكزت في مضمونها على مثل هذه البرامج الوصفية والشاعرية (انظر programme music) . وبمعنى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرومانسيّة والكلاسيكيّة هي المقارنةُ بين الموسيقى الرومانسيّة ذات البرامج التي تعكسُ مشاعرَ الفنّان وأحاسيسه الذاتيّة أو التي تصوّر أحداثًا خارجةً عن البناء الموسيقيّ ذاته ويكون تصويرُها من خلال المؤلِّف ذاته ، وبين الموسيقى الموضوعية المجرّدةِ التي ينبع جمالها من دقّة التناسق وروعةِ البناء وترابُط أجزائها وتوافقها مع القواعد المعترف بها للتأليف الموسيقيّ ، والتي تخدم العمل الموسيقيَّ ذاتهُ . وهكذا تكون الموسيقى الرومانسيّةُ هي التي يُعنى فيها الموسيقيُّ بما تنطوي عليه الانفعالاتُ من حدَّةٍ واضطرام . ولكي يزيد الموسيقيُّ الرومانسيُّ من حدَّةِ الانفعالات توسَّع في استخدام آلات العزف الأوركسترالي . ومن روّاد الموسيقى الرومانسية فرانتز ليست Liszt* وفردريك شوبان Chopin* وهكتور برليوز Berlioz* وغوستاف مالر Mahler* .

رومولوس وريمُوس Romulus and Remus

(myth.)

رُزِق أينياس Aeneas* من لافينيا Lavinia بولده سلفيوس ، وقد أنجب هذا بروكاس الذي أعقب الشقيقين نومبتور وأموليوس . وذات يوم فاجأ الإلهُ مارس القسّالة ربا سلفيا ابنة نومبتور ملك ألبا بينما كانت مستغرقةً في النوم فوطئها وأنجب منها رومولوس وريموس ، وقد أصاب ميلادهما بالذُعر أموليوس شقيق جدّهما إذ كان قد اغتصب عرش شقيقه نومبتور . ومن هنا فقد بادر باختطاف وَلَدَي مارس وقذف بهما في نهر التيبر ، غير أنَّ النَّهر تلقّاهما بحنان وألقى بهما على الشاطئ في مكان لا يبلغهُ الماء ، ورآهما فاوستولوس أحدُ رُعاة الملك يغفوان في ظلال شجرة تين حملت اسم « رومولا » فتعهّدهُما كأنهما ابناه ، كما رعتهما زوجته « لوبا » وأرضعتهما لَبَنها وإن ذهب البعض إلى أن لوبا Lupa هذه — ومعناها الذئبة — لم تكن سوى ذئبة رقَّ قلبُها للطفلين البائسين اللذين لم يلبثا حين شبَّا أن عرفا قصتهما فتربصا بأموليوس واغتالاه وأعادا العرش لجدّهما وعزما على تشييد مدينةٍ شاء كلٌّ منهما أن يُشرف على إدارتها فالتجآ إلى التمائم والطير يستنبآنها ويستمدّان منها المعرفة ، فقصد ريموس جبل أفنتينوس بينما صَعِدَ رومولوس على جبل بالاتينوس ، فرأى ريموس سربًا من ستة طيور جارحةٍ على حين طلع لرومولوس سرب من اثني عشر طائرًا جارحًا . ولما كان العددُ الذي رآه يفوقُ العددَ الذي رآه أخوه فقد بات من حقه أن يتولّى دونه زمام الأمور ، وكان يؤمّل أن تضمَّ المدينةُ شعبًا محاربًا صلبًا كالطيور التي تلقّى عنها الوحي إذ كانت وحشيةً مولعةً بالافتراس ، وتقدم رومولوس بمحراثٍ مشدودٍ إلى بقرةٍ بيضاءَ وثورٍ أبيض ليخطَّ أخدودًا يحدّد موقع سور المدينة الجديدة فسخِرَ أخوه



(شكل ٩١) وريـــدة

rondo **رُونْدو**

rondo m. (mus.)

نوعٌ من التأليف الموسيقيِّ يتكرَّر قِسْمٌ منه بالتناوب مع الأقسام الأخرى . وفي زمن موتْسارت Mozart* تطوَّر الروندو إلى نمطٍ فياسيٍّ شديد الذيوع وخاصَّةً في الحركة الأخيرة من الصوناتا والكونشيرتسو . أ ـ ب ـ أ ـ ج ـ أ .... الخ

rondo (It.) (arts) **الصُورَةُ المُدَوَّرة**

كلُّ ما كان على شكلِ دائرةٍ مرسومًا أو محفورًا . (انظر tondo)

rosette **وُرَيْدَة**

rosette f. (arts & arch.)

عنصرٌ زخرفيٌّ مستديرٌ أو بيضيٌّ على شكلِ وُرَيْدةٍ شاعَ استخدامه في الزخارف الإسلامية على المباني أو الخزف أو السّجاجيد أو أغلفةِ الكُتُب .

rose window *rosace f.* (arts)

نافِذَةٌ زجاجيّة على شكل وردة

نافذةٌ زجاجيّةٌ مستديرة على شكلِ وردة منفتّحة أو نجمة ، تنطلق بتلاتها من المركز على هيئة لُوَيحاتٍ زجاجية مختلفة الألوان . (انظر stained glass)

rotten-pot (arts) see: **pot-pourri**

rotunda **رُوتُنْدا**

(It.: **rotonda**) *rotonde f.* (arch.)

هو كلُّ مبنًى يجمع بين الاستدارة داخليًّا وخارجيًّا وتعلوه قُبَّةٌ عادةً ، كما قد يُطلق على مساحة داخليّة من مبنًى تُظلّها قبّة مثل مبنى البانثيون Pantheon* بروما .

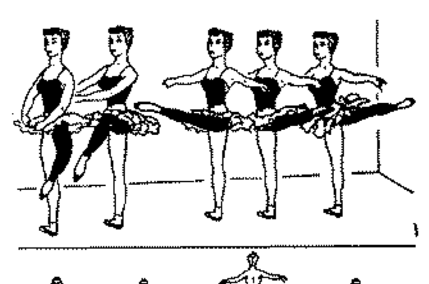
المغلوبة في وطنها الذي أخذت رقعته تنفسح حتى أصبح الرُّومان شعبًا قويًّا مرهوب الجانب . (انظر Rape of the Sabine women) (صورة ٥٦٨)

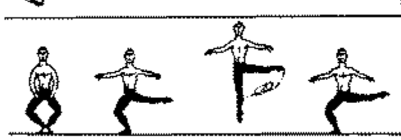
rond de jambe **دَوران السَّاقِ عَلى الأَرْض**

à terre (blt.)

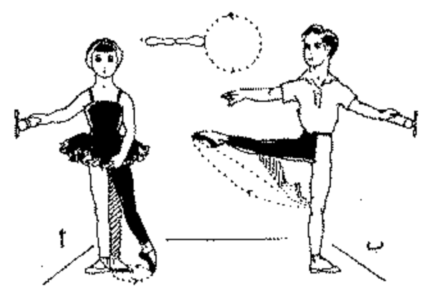
حركةُ دورانِ السَّاق على الأرض ويقال لها « نحو الخارج en dehors » إذا امتدت السَّاق أوّلًا إلى الأمام والقدم مرتكزةٌ على طرفها لتؤدي الساقُ بعدها حركةً دائريّةً صوب الجانب والخلف إلى أن تعود للأمام . ويقال لها « نحو الداخل en dedans » إذا أُدِّيَتْ بطريقةٍ عكسيَّة . وهو تمرين للحفاظ على وضع القدم مفتوحةً ، أعني أن يكون الإبهام للخلف والكَعْب للأمام .

وتسمّى الحركة دوران السَّاق في الهواء rond de jambe en l'air حين تكونُ الفخذُ في الوضع الثاني والأداء من الرُّكبة فقط ، وهو تمرينٌ للسَّيطرة على مفاصل الرُّكب ومرونتها بحيث تظلّ الفخذ ثابتةً .









(شكل ٩٠)

ريموس منه حنقًا مما أثار غضب رومولوس ودهشتهُ ، والتحما في عراك مرٍّ كانت نهايتهُ مصرع ريموس على يد شقيقه رومولوس . وعندما تمَّ تشييدُ المدينة وأخذت الأشجار تنمو حولها في غابةٍ كثيفةٍ لم تلبث أن اجتذبت أنظار أشرارِ البلاد المجاورة ، وبدأ الفارُّون من الأشرار يتخذون منها ملجأً يتوافدون عليه ويشكّلون رعايا رومولوس . وشيئًا فشيئًا تزايدَ عددُهم ، غير أنهم ظلُّوا موضعَ احتقار الشعوب المتاخمة ، فلم يشأ أحدٌ منهم تزويج بنات بلدته منهم . وعبثًا حاول رومولوس استمالةَ جيرانه ، فارتأى أن يظفر بالقوة بما لم يظفر به بالرَّجاء وأن يبعث في قلوبهم الرَّهبة فاعتزم إقامة مهرجانٍ ضخمٍ احتفالًا بعيد الإله كونسوس وشيّد ملعبًا تُجرى فيه المباريات الرياضية ودعا الشُّعوب المجاورة ، فخفّت لمشاهدة هذه المباريات التي لم تكن مألوفةً بين جيران سكان مدينة رومولوس الجديدة المسمَّاة باسمه « روما » حتى عُرف سكانها بالرُّومان . وبينما كان الجميعُ مأخوذين بالمباريات قام الرُّومان باختطاف نساءِ قبيلة سابين Sabine التي كانت أوَّل شعبٍ لاتينيٍّ إيطاليٍّ حمل السلاحَ في وَجْه الرُّومان للثأر . وبدأت بينهما حروب طويلة ظلَّت متّصلة حتى تسنّى للسابين دخول روما بحيلة بارعة من إحدى العذراوات المختطفات ، ونشبت معركة طاحنة وسْط الفوروم الرومانيّ Forum Romanum ، غير أن جيوش الطّرفين لم تلبث أن ألقت السلاحَ عندما اندفعت النِّساءُ بين الجيشين فأثرن بدموعهنَّ شفقة آبائهن من ناحية وأزواجهنَّ من ناحية أخرى على وَفق روايةِ أوڤيد Ovid* في كتابه الممتع « فنّ الهوى » Ars amatoria . وقد سجَّل كلٌّ من الفنان الفرنسيِّ پوسان Poussin* والفنان الفلمنكيُّ روبنز Rubens* خلال القرن ١٧ والفنان الفرنسي دافيد David* خلال القرن ١٩ حادث اختطاف الرُّومان للسابينات في لوحة رائعةٍ جديرة بالمشاهدة والتأمل .

على أنَّ السابين قد انتهوا بأن خضعوا للرُّومان وخلّفوا دورهم وقراهم واستقروا بروما ، حيث اقتسم مليكهم تاتيوس العرش مع رومولوس ملك الرُّومان . وكان امتزاج السابين بالرُّومان في وطنٍ واحد بداية ازدهار لروما ، إذ انتهجت سياسةَ امتصاص الشعوب

الأسلوب المتكلّف mannerism* الذي كان سائدًا في إيطاليا إبّان الهبّة الإيطالية المناهضة لحركةِ الإصلاح الدّيني حتى وقع على الحلّ المناسبِ ، فأثار بتصاويره الدينيّة عواطفَ الناس واستمال نفوسَهم بمنحنياته الكاسحةِ وألوانهِ الرفافةِ الموزّعةِ خيرَ توزيع . ولو أنعمنا النّظر في لوحات روبنز المزدحمةِ بالعديدِ من البورتريهات والشخوص والانفعالاتِ تجاذبًا وتنافرًا لوجدناها تتميّز بسمةٍ من سمات الطّراز الباروكيّ الذي كان روبنز يتربّع على قمّتهِ وهي الواقعيةُ التي تكون أكثر وضوحًا إذا وُضِعَتْ إلى جانبِ المثاليّةِ فإذا هما متباينان .

وتكشِفُ لنا تصاويرُ روبنز عن عالَمهِ المرئيّ في وضوحٍ وقوةٍ ، ذلك أنها تحتشد باللّون الأحمر القاني المسيطرِ الموحي على الفور بالدّماء الدّفاقة ، وبالأجساد المتناكبة وبالحيويّةِ النابضة ، فضلًا عن تلك التّموّجات المدوّمة الشّبيهةِ بالسّيل العاتي وبالتكوينات الفنيّة القائمة على الخُطوط المُفعمة بالطّاقة تبثُّ إيقاعَها الصاخبَ في الفراغِ المصوَّرِ . ثم هناك الموضوعُ المصوَّر نفسه من إنسانٍ ونباتٍ وحيوانٍ ، ننبضُ جميعًا بقوًى طاغيةٍ من أجسادٍ نسائيّةٍ شَبِقةٍ ينبثِقُ عنها كلُّ ما يحرِّكُ الرّغبةَ ، وأجسادُ ذكورٍ مفتولةُ العضلات .

فكلُّ شيءٍ في صورهِ تغمرُه الحيويّةُ ويستجيبُ لشهوات الحياة العارمة ويغضُّ البَصَر عن المثاليات . وكان روبنز قد كتَبَ مقالًا عن محاكاةِ التماثيل الكلاسيكية أشار فيه على المصوّرين أن ينهجوا نهجَ المثّالين فيشكّلوا اللّحم الحيّ بديلًا عن الحجر . وفي الحقّ ليس مثل روبنز باستثناء تتسيانو Titian* ثم رينوار Renoir* فيما بعد مَنْ مجّد جَسَدَ المرأةِ بمثّلِ هذه الجسّيّةِ المتفرّدة .

ومن بين أشهرِ أعمالهِ لوحة « إنزال جسد المسيح من فوق الصّليب » (أنفرس) و « الحَرْب والسلام » (ناشونال غاليري بلندن) و « سوسنه وشيخا السوء » (مُتحف قصر بورغيزي بروما) و « عواقب الحرب » (متحف قصر بيتي بفلورنسا) و « معركة الأمازونات » (اللّوفر) و « عيد ڤينوس » (ڤيينا) و « الباكخانال » (برلين) و « تحكيم باريس » (ناشونال غاليري بلندن) و « ربّات

لتصويره تصويرًا كاملًا بعْدُ .

Rousseau, Henri Julien (arts) **رُوسُّو ، هنري جوليان (١٨٤٤–١٩١٠)**

مصوّرٌ فرنسيٌّ اشتهر باسمِ موظّفِ الجمارك Le Douanier نظرًا لبقائِه في وظيفته حتى اعتزلَ العمل عام ١٨٨٤ حيث افتتح بباريس متجرًا يبيع فيه لوحاته . وعلى الرّغم من أنه فنان يتجاوزُ الفنان البدائيّ العصريّ أو الفنان الفطريّ أو مصور « يوم الأحد » فإنه يمكن أن يُطلق عليه « القديس الشفيع » للمصوّرين التلقائيّين ، وذلك لما تميّزت به رؤاه من صدْقٍ ونظرتُه من طرافةٍ . ونضعُه مناظرهُ لضواحي باريس وبورتريهاته ومشاهدُه الإكزوتية (انظر exoticism) — التي تمثّل ذكرياته الشبيهة بالأحلامِ عن فترةِ ممارستهِ الجُنديّةَ أثناء الحملة الفرنسية في المكسيك (١٨٦٢–١٨٦٧) — فضلًا عن بعضِ مبتكراته الرمزيّةِ بين أعظم فناني عصره . وقد أدى الاهتمام بأعماله إلى ما يوليه العصرُ الحالي من عنايةٍ للفنّ البدائيّ primitive ولاسيّما في فرنسا والولايات المتحدةِ . (صورة ٥٧٤)

royal individual statues (arts)

see: **Old Kingdom statues' poses**

Rubens, Peter Paul (arts) **روبنز ، بيتر پول (١٥٧٧–١٦٤٠)**

هو الأستاذُ الأكبرُ لفنّ الباروك في شمال أوربا ، ووُصف بأنه أميرُ المصوّرين والجنتلمان المهذّب . وُلد بمدينة أنفرس ، وعلى نهج الطّبقة الأرستقراطيّة المثقّفة بهذه المدينة اعتنق روبنز تقاليد التسامُح الإنساني التي نادى بها المفكّر إرازموس Erasmus في الأراضي الواطئة ، مؤمنًا أن في الإمكان التوفيقَ بين مبادئ المسيحيّة وبين حكمة العصر الكلاسيكيّ القديم والإفادة من معارف اليونان وروما في خدمة الكنيسة . وكغيره من فناني شمال أوربا كان ينظر إلى إيطاليا بوصفها اليَنبوع الثّرّ للفنّ ، وآثر أن يواصِل مهمّةَ التّحصيل في مواطِن الحضارات الكلاسيكيةِ القديمةِ ، فقصد إيطاليا عام ١٦٠٠ وقضى بها سنواتٍ ستًّا كانت حاسمةً بالنسبة لتطوُّر أسلوبه ، حاول أثناءها التخلُّصَ من سمات

Rouault, Georges (arts) **رُوُو ، جورج (١٨٧١–١٩٥٨)**

مصوّرٌ فَرَنسي قضى صباه في ظلِّ مصوّر للزّجاج المعشّق الملوّن ، ثم التحق بمدرسة الفُنون الجميلة بباريس حيث تتلمذ على يدِ غوستاف مورو ، وهناك التقى الفنّان ماتيس الذي امتدت صُحْبته له أعوامًا طويلة ، وكان أن عَرضَ معه أعماله في مَعْرِض « الوحشيِّين » Les *Fauves عام ١٩٠٥ . وكان أوّل أمْره يصوِّر ما تُلاقيه البشريّة من عَذاب ، فإذا هو يصوِّر مهرّجي السِّيرك المفعمة قلوبهم أسًى على حين يُحاولونَ إضحاكَ النّاس ، وإذا هو يتناوَلُ بتصاويره المُجْتَمع بعُيوبه بأسْلوب نقديّ ، ثم ترك هذا إلى التصوير الدّيني المأساوي . ويبدو هذا الإحساس المأساوي في دَرجات ألوانه الدّاكنة وفي جُنوحه إلى تصوير الأشْكال بعيدة عن الحقيقة إلى حدٍّ ما . ومع مُرور الوقت أضْفى على تصاويره الدِّينية العَتِمة الدّافئة المأثورة عن الزُّجاج المعشّق الملوّن نتيجةَ مِرانِهِ السّابق في صباه . وكذا نَشهد له صُورًا إيضاحيّةً بديعة زُيِّنت بها جُمْلة من الكتب الهامّة لا تقلّ إتقانًا عن صُوره الزّيتيّة . (صورة ٥٧٣)

Roublev, Andrei (arts) **روبليڤ ، أندريه (١٣٦٠–١٤٣٠)**

راهِبٌ روسيّ ومصوّر أيقونات ولوحاتٍ جِداريّة ، ويعدُّ أعظمَ مصوِّري العصورِ الوسطى الرُّوسيّة . والراجحُ أنه تتلمذ على يد ثيوفانيس اليونانيّ Theophanes the Greek ودانييل تشيورني Daniel Chyorny ، ثم تعاون معهما فيما بعد . والعملان اللذان يشهدان بعبقريته هما ما تبقّى من لوحةِ « يوم الحساب » ١٤٠٨ بكاتدرائيّةِ ڤلاديمير ، وأيقونة « الثالوث المقدّس » Holy Trinity بمُتْحف التاريخ بموسكو ، وهي لوحةٌ ذات بساطةٍ وجلالٍ تنبضُ فيها أحاسيسُ تتجاوزُ كلَّ الأيقونات التقليديّة بيزنطيةً كانت أم روسيّةً . (صورة ٥٧٥)

rough draft (arts) see: **preliminary scheme**

rough sketch **عُجَالة ، رسمٌ عجِل**

ébauche f./esquisse f. (arts)

هو ما يجيء خاطِفًا من الرسوم تهيئةً

والمَساء . وبهذا الأُسْلوب الذي اتَّبعه في تصوير اختلافات الضَّوْء وبإخضاعه الواقع لرُؤى الخيال استطاع الإفصاح في أعماله الأخيرة عن المَشاعر الدِّراميَّة . وعندما رسم رَصيف ميناء أمستردام لم يرسم منظرًا للسُّوق القديمة فَحَسْب بل رسم في الواقع أُسْلوب الحياة البُورجوازيَّة في مَشْهد يصوِّر ربَّات البيوت وهنَّ يَتَفحَّصن صُنوف الطَّعام ، ويصوِّر جانبًا من أُسْطول الصَّيْد الرَّاسي ، كما يصوِّر على مَبْعدة بَعْضَ السُّفُن التِّجارية . ومُجْمَل القَوْل إنَّ رويزديل كان يسجِّل النَّشاط الاقتصاديّ الذي أَسْفر عن اتِّساع قاعِدة الرَّخاء في وطنه ممَّا وفَّر لكلِّ مُواطن كادح الأمَلَ والفُرْصة في أن يَحْظى لبيته بنَصيب من مُتَع الحَياة . (صورة ٥٨٢)

رويزديل ، جاكوب (١٦٢٨–١٦٨٢) — **Ruisdael, Jacob** (arts)

أعظم مصوِّري الطبيعيَّة بين المصوِّرين الهولنديِّين وأشدُّهم أثرًا . بدأ بنقل الطبيعة في لوحاته كما هي ، وشيئًا فشيئًا أخذ يمثِّل تغيرات الضَّوْء ضعفًا وقوَّة مع الصباح والظُّهر

الرُّومانسية ، وكان من بين الفنانين الذين اشتركوا في إعداد لوحات النقش البارز فوقَ قوسِ النصر بميدان الإيتوال [شارل دبغول الآن] ، وهي اللوحةُ المعروفةُ باسم « المارسيِّيز » La Marseileuse . ومن بين أعماله النَّحتيَّة الشَّهيرةِ تِمثالُ « الصيَّادُ الصبيُّ النابوليتاني ممتطيًا ظهر سُلحفاةٍ » (مُتحف اللُّوفر) . (صورة ٥٧٦)

الحسن الثلاث » (مُتْحف پرادو بمدريد) . (الصور ٢٠ ، ٢٤ ، ٦٣ ، ٧١ ، ٢٦٩ ، ٣٧١ ، ٥٣٠ ، ٥٥٣ ، ٥٧٧)

التَّدبيجُ بالمِدادِ الأحْمَر — **rubrication**

rubrication f.; enluminure f. à l'encre rouge

هو اسْتِهْلالُ الكَلِماتِ الأُولى للعباراتِ الخَطِّيَّة في المخطوطات المُرَقَّنة بمِدادٍ أحمَرَ . كما قد يكونُ نبذةً ذاتَ أهميةٍ تأتي إمّا في مستهلِّ النصِّ أو في ذَيْلِهِ . (صورة ٣٢٣)

رُود ، فرانسوا (١٧٨٤–١٨٥٥) — **Rude, François** (arts)

مَثّال فَرنسيٌّ ، وهو أحدُ أساتذةِ المدرسة



تُصوِّرُ هذا الفداءَ تلكَ الَّتي صوَّرها أندريا دل سارتو Andrea del Sarto المحفوظة بمُتحَفِ درسدن . (صورة ٥٨٠)

Sa'di, Bustan (arts) **بُوسْتان سَعْدي**

يَجيءُ في إثرِ الشّاعرِ نظامي Nizami * في شَعبيَّته بين الفرس الشّاعرُ مُشرفُ الدّين بنُ مُصْلحِ الدّين السَّعْدي المُتوفَّى حوالي ١٢٩١ ، وهوَ واحدٌ مِمَّن أتاحوا المادَّة التي عاش الفنانونَ المسلمون على تصويرها . ويُعَدُّ كتابُ « بُوسْتان » من أهمِّ مؤلَّفات السَّعْدي ، ويشتملُ على عَشَرةِ أبوابٍ تنتظمُ حكاياتٍ ونَوادرَ أخلاقيَّةً وعظاتٍ اجتماعيَّةً وسياسيَّةً . وثَمَّةَ نُسخٌ لاحَصْرَ لها من مُؤلَّفيهِ جولستان Gulistan وبوستان ، اشترك في تصويرها عددٌ كبيرٌ من الفنانينَ . وتَحْظى دارُ الكتبِ المَصريَّةُ بنسخةٍ من بوستان السَّعْدي صَوَّرَ عددًا من منمنماتِها الفنانُ بهزاد Bihzad * . (صورة ٦٨٩)

Safavid painting **التَّصويرُ الصَّفَويُّ**

peinture f. safavide (arts)

يُعَدُّ التَّصويرُ الصَّفَويُّ آخرَ كَلِمةٍ قيلت في أُبَّهةِ الفنِّ الفارسيِّ ، فهو يعكِسُ ذوقَ بلاطٍ أكثرَ ثراءً وأبلغَ رِقَّةً من سلفِهِ التَّيموري Timurid painting* ، فالأصباغُ من أجودِ الأنواعِ والتَّصميماتُ تنحو نحوَ الإتقانِ الشَّديدِ ، والموضوعاتُ الأثيرةُ هي مناظرُ حياةِ البلاطِ المكتظَّةِ بالشُّخوصِ ذاتِ الثِّيابِ الباذخةِ وسْطَ قاعاتِ القصورِ المقبَّبةِ أو الحدائقِ الملكيَّةِ . وتنزعُ أكثرُ التكويناتِ إلى المشاهدِ السَّاكنةِ ، شُخوصُها من الفتيانِ والفتياتِ ذوي القَدِّ الممشوقِ والرشاقةِ

sacred eye (rel. & myth.) see: **Horus eye**

The Sacred Heart **قَلْبُ يَسُوعَ الأقْدَس**

Le Sacré-Coeur (de Jésus) (rel.)

هو رمزُ مَحبَّةِ المَسيحِ لِلبَشَرِ .

sacred Hindu architecture **العِمارةُ الدِّينيَّةُ الهِندوكيَّةُ** *l'architecture f. hindou sacrée* (arch.)

يُختارُ لتشييدِ المعابدِ الهندوكية أفضلُ المواقعِ مُلاءَمةً لها وأكثرُها جدارةً بتردُّدِ الآلهةِ عليها . ومن هنا أُقيمتِ المعابدُ على شواطئ الأنهارِ حيثُ يتبدَّى جمالُ الطبيعةِ ويشيعُ السُّكونُ . ومع ذلك فلم يكن هناك حِرْصٌ على إخضاعِ تصميمِ المعبدِ للتجانسِ مع البيئةِ المحيطةِ لأنَّ من طبيعةِ ماهو قدسيٌّ أن يكونَ له الظُّهورُ على غَيْرِه . فالمعبدُ يشكِّلُ قلعةً منطلِقةً إلى أعلى تؤكِّدُ الصِّلةَ والتَّواصُلَ مع الآلهةِ ، ومن ثَمَّ يُعدُّ موقعُهُ سُرَّةَ الكونِ ، على حين يساعدُ مظهرُهُ الخارجيُّ على الإحساسِ بقربِ الالتقاءِ بالآلهةِ .

The Sacrifice of Isaac *Le Sacrifice d'Isaac* (rel. & arts) **إبراهيمُ يُقدِّمُ ابنَهُ إسْحَق ذَبيحةً ، فِداءُ إسْحَق**

تقولُ التَّوراةُ إنَّ الله حينَ أمرَ إبراهيمَ أن يأخذَ إسحَق ابنَهُ ويقدِّمهُ ذبيحةً على الجبلِ أطاعَ إبراهيم ما أمرَهُ الله فأخذَ إسحَق وربطَهُ ووضعَهُ على المذبحِ فوقَ الحطبِ ليُقدِّمهُ ذبيحةً إلى الله . وفي اللَّحظةِ الأخيرةِ عندما همَّ إبراهيم بذبحِ وليدِهِ تدخَّلَ الله بأمرهُ بالكفِّ عمَّا شرعَ فيه بعد أن أيقنَ من إيمانِ إبراهيم بمشيئتِه . ومن بين اللَّوحاتِ البديعةِ الَّتي

sabil **السَّبيلُ**

sabil (arch.)

بينما كانَ المُوسِرونَ اليونانُ والرُّومانُ يتنافسونَ في الإنفاقِ على المسارحِ والملاعبِ العامَّةِ ، كانَ المسلمونَ في العُصورِ الوسطى يَعُدُّونَ السَّبيلَ أعظمَ ما يُثابُ عليه المرءُ من أعمالِ البرِّ ، آيةُ ذلكَ حكمةُ الحديثِ الشَّريفِ المنقوشِ على أحدِ سُبُلِ القاهرةِ والَّذي ردَّ فيهِ الرَّسولُ عليه الصلاةُ والسَّلامُ حينَ سُئلَ عن خيرِ عملٍ من أعمالِ البرِّ فأجابَ : « سقايةُ النَّاس ».

وكانتِ السُّبلُ تُبنى في بادئ الأمرِ مُلحقةً بمبانٍ أخرى مثلِ المساجدِ أو المدارسِ أو خانقاواتِ الصُّوفيَّةِ ، ثم كان لها على مَرِّ الزمنِ استقلالها فغدتْ مباني مقصودة لذاتها ، وكان هذا التدرّج في ظلِّ سلاطينِ المماليكِ حينما أصبح للسَّبيلِ طرازٌ معماريٌّ خاصٌّ بصنابيره المثبَّتة من وراءِ مشبَّكاتٍ من البرونزِ ، ويلحَقُ بها أحيانًا بناءٌ يُستخدمُ كُتّابًا لتحفيظِ القرآنِ . وفي منتصفِ القرنِ ١٩ اتَّخذَ السَّبيلُ الطّابعَ العثمانيَّ الدائريَّ الهيئةِ تعلوهُ زخارفُ تشدُّ الأنظارَ عن بُعْدٍ مثلِ سبيلِ أم عباس بالصَّليبةِ . ويبدو في السبيلِ ذي الطّابعِ العُثمانيِّ التأثُّر بالطِّرازِ الإيطاليِّ في تشييدِ النّافوراتِ .

(الصورتان ٥٧٨ ، ٥٨١)

sacraments **أسْرارُ الكَنيسةِ السَّبعةُ**

sacrements m. (rel.)

العِمادُ baptism والميرون confirmation والشُّكرُ eucharist والتَّوبةُ [الاعتراف] penance ومَسحةُ المرضى unction of the sick والزِّيجةُ matrimony والكهنوت order .

المُفرطة، رُسموا بأُسلوبٍ مغرٍ في وضعاتٍ متأوّدةٍ، إما مستقلّينَ أو مشتركينَ في حفلٍ أو عازفينَ، غيرَ أنّ مشاهدَ الحركةِ والصّيدِ والمعاركِ لم تخلُ مع ذلكَ من العُذوبةِ والفخامةِ التي كانت الشّخصيةُ الرّئيسةُ فيها في أكثرِ الأحوالِ «صورةً شخصيّةً» portrait* للعاهلِ الحاكمِ. وإذا كان فنانو العصرِ التّيموريِّ قد تجنّبوا الألوانَ السّاخنةَ فإنّ فناني العهدِ الصّفويِّ لم يتركوا أيَّ تآلفٍ لونيٍّ إلا حاولوه بلا تحرُّجٍ. وبالإضافةِ إلى نثرِ ماءِ الذّهبِ على الصفحةِ كانوا يجمّلونَ الهوامشَ أحيانًا بأشكالِ حيواناتٍ مذهّبةٍ أو بالأشجارِ التي غدت مُغطّاةً بطبقةٍ من الطّلاءِ المُزجّجِ، وانتشرتِ الأرضيّاتُ الدّاكنةُ سواءٌ أكانت خُضرةً عميقةً معتمةً أو مياهًا شديدةَ الزّرقةِ حتى تتألّقَ الألوانُ الزّاهيةُ فوقها وتتأجّجَ. وإلى جوارِ أعمالِ كبارِ مصوري المراسمِ الملكيّةِ كانت ثمّةَ وفرةٌ من المُنمنماتِ الأقلِّ جودةً لحساب رُعاةٍ أقلّ ثراءً، يشدُّ البعضُ القليلُ منها الانتباهَ ويُعدُّ من وُجهةِ النّظرِ الفنيّةِ من أرفعِ المنمنماتِ قدرًا. وقد ازداد الإقبالُ على هذه الصُّورِ العاديّةِ خِلالَ عهدِ الشاه طهماسب Tahmasp بشكلٍ لم يكن معهودًا من قبلُ.

ومن أشهرِ المخطوطاتِ الصّفويّةِ المصوّرةِ مخطوطةُ «يوسف وزليخة» ١٥٣٣ بدار الكتبِ المصرية، وأرفعها شأنًا في النّصفِ الأوّلِ من القرنِ ١٦ مخطوطةُ «خمسة نظامي» [قصائد نظامي الخمس] ١٥٣٩ — ١٥٤٣ المحفوظةُ بالمُتحفِ البريطانيِّ و«شاهنامة طهماسب» ١٥٢٢–١٥٢٨ بمُتحفِ المتروبوليتان بنيويورك.

(الصورتان ٥٥٠، ٥٥٢)

الصّفويّون **Safavids**
safavides (cul.)

سقطتْ هراة عامَ ١٥٠٧ في يدِ جيوشِ الأوزبكيين Usbeks بقيادةِ شيباني شاه، ولم تمضِ على سقوطِها في يدِهِ ثلاثُ سنواتٍ حتى تجرّعَ الهزيمةَ في معركةِ مرو على يدِ الشاهِ إسماعيل الذي كان قد قضى في السّنةِ الأولى من القرنِ ١٦ على دولةِ التركمان، وبهذا هيّأ انتصارُهُ الأخيرُ حُكمَ إمبراطوريّةٍ فارسيّةٍ مُوحّدةٍ تحتَ زعامةٍ وطنيّةٍ فارسيّةٍ بعد مُرورِ ثمانيةِ قُرونٍ ونصفٍ من الفتحِ العربيّ، وبعدَ قضائِهِ على السّيادةِ المغوليّةِ والتّتريّةِ، مؤسّسًا الأُسرةَ الصّفويةَ الّتي استقرّت في الحُكمِ ما يُنيِّفُ على مِئَتي عامٍ، أسفرتِ الوحدةُ السّياسيّةُ خلالَ حُكمِ هذه الأسرةِ عن وَحدةِ الأساليبِ الفنيّةِ. وقد استأثرتِ الحروبُ باهتمامِهِ حتى لم يَعُدْ غريبًا ألا تقدِّمَ مكتبتُهُ التي عُيِّنَ بهزاد Bihzad* لإدارتها عامَ ١٥٢٢ سوى أعمالٍ جدِّ قليلةٍ. ولم تكنِ المكتبةُ الملكيّةُ وقتذاك مثلَ المكتباتِ العصريّةِ بل كانت مُؤسّسةً ضخمة تضمُّ جمهرةً غفيرةً من مهرة الحِرَفيّين والخطّاطينَ والمصوّرينَ والمذهِّبينَ والمرقّنين ورسّامي الهوامشِ ومطرقي الذّهبِ والعُمّالِ المتخصّصينَ في إعدادِ اللّازوَردِ وغيرِهم، وجميعُهم يخضعُ لإدارةِ بهزاد. واستمرّتِ الرّعايةُ الملكيّةُ للفنونِ في عهدِ سَلَفِ الشاه إسماعيل، فقد تولى من بعدِهِ ابنُهُ طهماسب Tahmasp الذي تلقّى دُروسًا في التصويرِ على يدِ المصوِّرِ «سلطان محمد» وكان مُولعًا في شبابه بالتصوير حتى إنه أفردَ لهُ وقتَ فراغِهِ كُلَّه، وكان من أشدِّ المقرّبينَ إليه عِظامُ الفنانينَ مثل بهزادَ وسُلطان محمد وأقاميرك. وهكذا كانتِ الظُّروفُ مواتيةً لازدهارِ التصويرِ خلالَ النّصفِ الأوّلِ من القرنِ ١٦ فبلغ الذّروةَ بأُبّهتِهِ وأناقتِهِ وروعةِ زخارفِهِ، ومردُّ ذلك إلى رعايةِ البلاطِ المستنيرةِ والاتّصالِ السريعِ الذي باتَ متوفّرًا بين مدارسِ الشرقِ والغربِ في أعقابِ الوحدةِ الفارسيّةِ، واطّرادُ نمو التّقنيةِ التي ازدهرت من قبلُ في هراةَ وغيرِها من عواصمِ القرنِ ١٥.

القدّيسةُ كاترين السّكندريّةُ **St. Catherine of Alexandria** *St. Catherine d'Alexandrie*
(rel. & arts)

وُلِدَتْ بالإسكندريةِ خِلالَ القرنِ الثالثِ وكانت تنحدرُ من إحدى الأُسرِ النّبيلةِ. وقُبيلَ تعميدِها رأَت مَريمَ العذراءَ في الحُلمِ حاملةً يسوعَ الطّفلَ على ذراعيها وهي تطلُبُ منه أن يتّخذَ من كاترين خادمةً، فأشاحَ بوجهِهِ قائلًا إنّ جمالَها لايزالُ منقوصًا. وبعد استيقاظِها حارت كيف تنالُ رضاءَ يسوع وهي بالفعلِ جميلةٌ مثقّفةٌ. وبعد عِمادِها ظهرَ لها يسوعُ في الحُلمِ من جديدٍ واتّخذها زوجةً له في السّماءِ ودسَّ في أُصبُعِها خاتمًا، وما كادت تنهضُ من فراشِها حتى وجدتِ الخاتمَ حولَ أُصبُعها فظلّتْ تحملُهُ طوالَ حياتِها.

وكان مكسيمين الثّاني شريكُ الإمبراطورِ الرّوماني قسطنطين في الحُكمِ قدِ اتّخذَ من الإسكندرية عاصمةً له وتعهّدَ بالقضاءِ على المسيحيّين. وكانت كاترين قد كرّستْ حياتَها للتّبشيرِ بالدّينِ الجديدِ، وحاولتْ جَهْدَها مع الإمبراطورِ نفسِهِ علَّها تهديه وتفتحُ قلبَهُ لنورِ الإيمانِ لكنّهُ أبى وجمعَ لها الفلاسفةَ لتسفيهِ ما تنادي به، فإذا بهِمْ يقتنعون بما تُبشِّرُ به ويدخلون في المسيحيّةِ أفواجًا، فأمرَ الإمبراطور بضربِ رُؤوسِهِم وسجنِها مع حرمانِها من الطّعامِ، فإذا الملائكةُ يأتونها بما تحتاجُ إليه من طعامٍ.

وقد وُفّقت كاترين إلى اجتذابِ زوجةِ الإمبراطورِ وحاشيتِها إلى صفّها، فاستشاطَ مكسيمين غيظًا وأمرَ بإعدامِ كافّةِ المسيحيّينَ باستثناءِ القدّيسةِ الّتي شُغِفَ بجمالِها وعرضَ عليها الزّواجَ به لتُصبحَ إمبراطورةً. ولما أبت أمرَ بشدِّها بين عجلاتٍ أربعٍ وبإلقائِها فوقَ المسامير المدبّبة حتى تَهْلِكَ. وبينما كانوا يُوقعونَ عليها حُكمَ الإعدامِ إذا بالسّماءِ تُمطرُ شُواظًا من نارٍ أحرقتِ العَجلاتِ، فقطعوا رأسَها. وإذ كانتِ القدّيسةُ كاترين هي الزّوجةَ السّماويّةَ للمسيحِ وشفيعةَ الصّبايا فقدِ اهتمّ فنانو عصرِ النّهضةِ بتسجيلِ مشهدِ زواجِها ومشهدِ إعدامِها الّذي لا يخلو على الدّوامِ من رسْمِ عجلةٍ. وغالبًا ما تُصوَّرُ القدّيسةُ كاترين والتّاجُ يعلو هامَتَها، حاملةً غُصنَ النّخيلِ علامةَ نصرِها أو سيفًا هو أداةُ شهادتِها، كما قد تحملُ كتابًا دلالةً على غزارةِ عِلْمِها. وتتجلّى كافّةُ هذه المعاني في اللّوحةِ البديعةِ لاستشهادِ القدّيسةِ كاترين للفنانِ لوكاس كراناخ والمحفوظةِ في مُتحفِ درسدن. (صورة ٥٧٩)

مارجرجس والتّنين **St. George and the Dragon** *Saint Georges et le Dragon*
(rel. & arts)

من قدّيسي القرنِ الثالثِ، ويرمزُ إلى انتصارِ الحقِّ على الظّلمِ. وتتلخّصُ قصّتُهُ في أنّ تنّينًا متوحشًا كان يهدّدُ سكانَ إحدى مدنِ ليديا في كبادوكيا، فكانوا يسترضونَهُ بتقديمِ ضحايا آدميةٍ من الفتياتِ يَعدُونَها لهُ في ثيابِ العُرسِ، إلى أن وقعَ الاختيارُ على أميرةِ

و« شبابَ هِرَقْل » و« فايتون » Phaethon* . وفي مَجال الأوبرا ألَّفَ « شمشونَ ودليلَة » و« هَنْري الثامن » . وفي مَيْدانِ التَّأليفِ الأوركسترالِيّ ألَّفَ ٥ سيمفونيات (إحْداها مع الأرْغُن) ، و٥ كونشيرتو للبيانو والأوركستر (جرت العادةُ بتسمية الخامس منها بالكونشيرتو المِصْريّ لأنه ألَّفه أثناءَ زيارتِهِ لمصرَ واستخدمَ في حركتِهِ الثّانيةِ الغنائيةِ المتمهِّلةِ ألحانًا شرقيّةً) ، و٣ كونشيرتو للڤيولينه والأوركستر ، و٢ كونشيرتو للتشيللو والأوركستر ، و« كرنڤال الحيوانات » ، وموسيقى للحجرةِ ، وموسيقى دينيّة والعديدَ من الأغاني .

St. Sebastian **القِدّيسُ سباستيان**

Saint Sébastien (rel. & arts)

هُوَ أحدُ الضُبّاطِ الرُّومانِ النُّبلاء من الحرسِ البريتوري وهُوَ الحرسُ الخاصُّ بأباطرةِ الرُّومان ، اعتنقَ المسيحيَّةَ في عهدِ الإمبراطور دقلديانوس خلالَ القرنِ الثالثِ فانتهرهُ وأمرهُ بالعودةِ إلى عبادةِ آلهةِ الرُّومانِ . ولما رفَض الاستجابةَ لرغبةِ الإمبراطورِ أمرَ برميهِ بالسِّهامِ حتى المَوْتِ . ويبدو سباستيان في كافَّةِ صُوَرِه شابًّا قد رُشِقَ جسدُهُ بالسِّهام وأوثِقَ بالقُيودِ إلى شجرةٍ أو عمودٍ . ومن أبدعِ لوحاتِ استشهادِ القديسِ سباستيان تِلكَ التي صوَّرَها أنطونيو پولايولو Pollaiuolo* والمحفوظةُ بالناشونال غاليري بلندن ، وكذا اللَّوْحةُ التي صوَّرها مانتنيا والمحفوظةُ بمتحف تاريخ الفنونِ بڤيينا . (صورة ٦٧٧)

St. Ursula **القِدّيسةُ أُورسولا**

Sainte Ursule (rel. & arts)

مِن قِدّيساتِ القرنِ الخامسِ ولدتْ بإقليم بريتاني في شمالِ غربي فرنسا ابنةً للملكِ مسيحيٍّ . وقد وهبها الله جمالًا سابغًا وذكاءً بلا حُدودٍ ، فأخذَ يتقدَّمُ إليها الخاطِبونَ من كلِّ حدبٍ وصوبٍ فكانت تردُّهُمْ حتى إذا أرسَلَ ملكُ إنجلترا يخطبُها لابنِهِ ووليِّ عهدِهِ كونون Conon أبلغت سُفراءَهُ قبولَها الزَّواجَ منهُ على أن يُحقِّقَ لها شُروطًا ثلاثةً : أوَّلُها أن يخصَّها بعشرِ وصيفاتٍ عَذراواتٍ من النَّبيلاتِ على أن يكونَ لكلِّ واحدةٍ منهنَّ ألفُ جاريةٍ ، كما طلبتْ ألفَ خادمةٍ لها . وثانيها أن يُمهِلَها

الأسدِ الَّذي كان رمزًا له شعارًا لها ، ومن هنا كان ارتباطُ القدِّيسِ مرقص والأسدِ المُجَنَّحِ بمعظمِ إنجازاتِ البندقيَّةِ الفنيَّةِ ، نظرًا إلى أن إنجيلَ مرقص قد نسبَ المسيحَ إلى سِبطِ يهوذا « جرو الأسد » . وقد جرتِ العادةُ على تصويرِ القدِّيسِ مرقص مُمسِكًا بالقلمِ والإنجيلِ إشارةً إلى أمانتِهِ لبطرس وإلى حملِهِ البشارةَ .

St. Martin **القِدِّيسُ مارْتِن**

Saint Martin (rel. & arts)

نمساويٌّ من قدِّيسي القرنِ الرّابعِ اعتنقَ المسيحيَّةَ صغيرًا والتحق بالدَّيرِ ثمَّ انضمَّ إلى فرسانِ الجيشِ الرُّومانيِّ في فرنسا . وفي ليلةٍ شديدةِ البُرودةِ بمدينةِ أميان Amiens مرَّ به شحّاذٌ يرتعدُ من قسوةِ الطَّقسِ الفارِسِ ولا نكادُ نسترهُ إلا بخِرقٍ باليةٍ ، فخلعَ مارتن سُترتَهُ وشطرها شطرينِ ناولَ أحدهُما للشَّحّاذ . وفي الليلة نفسها ظهرَ لهُ المسيحُ في رؤيا وهو يقولُ له : « الذي فعلتَهُ بالشَّحّاذِ فعلتَهُ بي » .

ويصوِّر هذا الحادثَ الفنانُ إلغريكو El Greco * في لوحتِهِ المحفوظةِ بالناشونال غاليري بواشنطن ، كما يصوِّرُهُ الفنانُ الفرنسيُّ جان فوكيه J. Fouquet في لوحتِهِ المحفوظةِ بمُتحفِ اللُّوفر .

St. Paul's Cathedral **كاتدرائيَّةُ القِدِّيسِ بُولس**

La Cathédrale de Saint Paul (arch.) see: **Wren, Christopher**

(صورة ٥٨٣)

Saint-Saëns, (Charles) Camille **سانْ صانْص ، كامِيْ**

(mus.)

مؤلِّف موسيقى فرنسيٌّ مرموق ، دَرَس بكونسيرڤاتوار باريس ، وتَتَلْمَذَ على غونو Gounod ، ثم عَمِل عازفًا على الأرْغُن بكنيسة المادْلين بباريس (١٥٨٨ ـــ ١٨٧٧) ، كما كان عازفًا بارعًا على البيانو . وامتدَّت حياتُه طويلًا تحفل بإنتاجٍ غزيرٍ رَفيعٍ ، وكان لأسلوبه الميلوديّ الشفّافِ تقديرٌ كبيرٌ . قدم من القصائد السِّيمفونيَّة « عَجلةَ مغزل أومفالوس » و« رَقْصةَ الموت » Danse macabre *

كابادوكيا . ونصادفَ مرورُ مار جرجس فوقَ جوادِهِ وكان ضابطًا بالجيشِ الرُّومانيِّ ليرى التِّنِّينَ وهو على وشْكِ التهامِ الأميرةِ ، فأشارَ بعَلامةِ الصَّليبِ وصارع التنينَ في قتالٍ مريرٍ حتى اضطرَّهُ إلى مغادرةِ عرينهِ فقضى عليه . وهنا سارع الملكُ وشعبُهُ باعتناقِ المسيحيَّةِ ، إلى أن تدخلَ الإمبراطورُ دقلديانوس وأمَرَ بقطعِ رأسِ مارجرجس . ويصوَّرُ عادةً في هيئةِ فارسٍ يرتدي الشكَّةَ الحربيَّةَ المرسومَ عليها صَليبٌ أحمرُ ، ممتطيًا صهوةَ جوادِهِ وهو يصوِّبُ رمحَهُ نحو التنينِ أو وهُوَ يذبحُ التِّنينَ بسيفِهِ . وما أكثر المصوِّرين الذين تناولوا هذا الموضوع ، ويقدِّمُ تنتوريتو Tintoretto* هذا المشهدَ في لوحتِهِ المحفوظةِ بالناشونال غاليري بلندن . (صورة ٦٧٩)

St. Mark the Evangelist **القِدِّيس مَرْقُص الإنْجيليّ**

Saint Marc l'Évangéliste (rel. & arts)

هو أحدُ أصحابِ الأناجيلِ الأربعةِ الَّذي يحوطُ الغموضُ تاريخَهُ المبكِّرَ ، وإن يكُنْ من المعروف أنه رافق بولس الرسول والقدِّيسَ برنابا في أوَّلِ رحلةٍ تبشيريَّةٍ لهُما ، ثم رحَلَ بعدَها إلى روما برُفقةِ بطرس الرسول . وقد كتبَ إنجيلَهُ من إملاءِ بطرس الَّذي كان يعملُ أمينًا له فكان بذلكَ أوَّلَ الأناجيلِ الأربعةِ . ويتناقلُ الناس أنه بينما كانَ يقومُ بالدَّعوةِ على سواحلِ البحرِ الأدرياتي هبَّتْ عاصفةٌ هوجاءُ ألجأتِ السَّفينةَ الَّتي كان يستقلُّها إلى الجُزرِ والبُحيراتِ الشّاطئيَّةِ lagoons الواقعةِ عندَ رأسِ البحرِ . وعندها ظهر ملاكٌ يُنبِئُ مرقصَ بأن هذا المكانَ سيشهدُ ميلادَ مدينةٍ عظمى تُكرِّمُ ذكراه . وبالفعلِ لم تكدْ تمضي أربعةُ قرونٍ حتى اضطُرَّ بعضُ سكّانِ شبه الجزيرةِ الإيطاليةِ بعد أن داهمتْهم جيوشُ قبائلِ الهون Huns بقيادةِ أتيلا Atilla إلى الفِرارِ من ضراوةِ الغُزاةِ واللُّجوءِ إلى هذهِ الجزرِ الَّتي شيَّدوا عليها مدينةَ البندقيَّة . وكان القدِّيس مرقص قد أمضى اثني عشرَ عامًا في ليبيا مواصِلًا الدَّعوةَ إلى المسيحيَّةِ وانتقلَ بعدها إلى الإسكندريَّة حيثُ استُشهِدَ بعد تأسيسِهِ الكنيسةَ المسيحيَّةَ بها . وبعد مَوْتِهِ بعدَّةِ قُرونٍ نقل البحّارةُ البنادقةُ رُفاتَهُ إلى البندقيَّة حيث غدا القدِّيسُ شفيعًا للمدينةِ التي اتخذتْ من

samasâra (Sansk.) (rel.) **سَمْسَارَة**

تَعْني تناسخَ الأرواحِ ، وهُو المبدأُ الثاني في كتابِ الأوبَنِشَدْ . والمقصودُ أنَّ الأرواحَ الجزَّأة في كائناتٍ مُخْتلفةٍ تظلُّ في حَركةٍ دائبةٍ صاعدةٍ نحوَ العالمِ العُلويِّ مُتنقلةً من جسدٍ إلى آخر ومتحوِّلةً من حالةٍ إلى أخرى على امتداد فتراتٍ زمنيَّةٍ متتاليةٍ تنطفِئُ الحياةُ فيها فتموتُ ، غيرَ أنَّها لا تلبثُ أن تعودَ للحياةِ من جديدٍ داخلَ كيانٍ جديدٍ تُولدُ فيه مرَّةً ثانيةً ، ولا تزالُ ترقى من منزلةٍ إلى أخرى حتى تبلُغَ درجةَ الكمالِ والصفاءِ والقداسةِ ، فتلوذَ بالعالمِ العُلويِّ وتحظى بالنَّعيمِ فيهِ والفِكاكِ من الحياةِ الدُّنيا ، غيرَ أنَّ ارتقاءَها إلى عالمِ الصَّفاءِ والقداسةِ رهينٌ بمسلكِ المرءِ خلالَ العالمِ الأرضيِّ ، وذلكَ هُوَ الجزاءُ الَّذي ينطوي عليه مبدأُ العِلَّةِ والمَعْلولِ ووَحْدةِ الوجودِ وتناسُخِ الأرواحِ « كَرْمَا » karma* .

Samurai **سَامُورَاي**

Samourai (cul.)

هُمْ محاربو اليابانِ الإقطاعيَّة ، (وكلمةُ ساموراي مُشتقةٌ من الفعلِ samurau ومعناها « يخدُمُ ») . وأُطلِقَ اللَّفظُ في مُستهلِّ العُصورِ الوسطى باليابانِ على جُنودِ الحراسةِ بقصرِ الإمبراطورِ ، ثُمَّ شاعَ استخدامُهُ فيما بعدُ ليضُمَّ طبقةَ المحاربينَ الَّذينَ يَدينونَ بالولاءِ لسادتِهم الإقطاعيِّينَ ، وبلغَ عددهُم في إحصاءاتِ القرنِ الثامنَ عشَرَ ٦٪ من مجموعِ المواطنينَ . وقد شكَّلَ السَّاموراي الطَّبقةَ القائدةَ في المجتمعِ اليابانيِّ معَ مطلعِ القرنِ السَّابعَ عشَرَ ، تليها طبقةُ الزُّرَّاعِ ثُمَّ الحِرَفيِّينَ ثُمَّ التُّجارِ . وتدرَّجَتِ الرُّتبُ بين طبقةِ الساموراي المحاربينَ بدءًا من الجُنديِّ العاديِّ إلى المُقْطَعِ vassal الذي يُقطعُهُ السيِّدُ الإقطاعيُّ أرضًا لِقاءَ تعهُّدِهِ بتقديمِ المساعدةِ العسكريَّةِ لهُ . وتُعرفُ مجموعةُ الشَّرائعِ الَّتي تنظِّمُ سلوكَ السَّاموراي وروحَه الحربيةَ بالبوشيدو Bushido . على أنَّ القوانينَ الاجتماعيَّةَ الصَّادرةَ في عام ١٨٧١ أفضت إلى ذَوبانِ طبقةِ الساموراي في جماهيرِ الشَّعبِ ، وما لبثَتْ رواتبُهم أن خُفِّضتْ إلى أجورٍ غيرِ مُجْزيةٍ عانوا معها الكثيرَ . ومعَ هذا فقد احتفظتِ الطَّبقةُ بهيبتِها ولم يمضِ وقتٌ طويلٌ حتى تمَّت لهُمُ السَّيطرةُ من جديدٍ على الحُكوماتِ المركزيَّةِ والإقليميَّةِ .

نعشَقُ يوحنا المعمدان ، وأنَّ هيرودس كان يعشقُ سالومي . وقد سجَّلَ المصوِّرُ الفلورنسيُّ بينوتزو غوتزولي Gozzoli* هذا المشهدَ في لوحتِهِ المسمَّاة « رقصة سالومي » المحفوظة بالناشونال غاليري في واشنطن ، كما سجَّلها نغمًا ريتشارد شتراوس Strauss* في أوبراهُ بهذا الاسْمِ .

salsabil (carved runnel) **سَلْسَبِيل ، شَدْرَوان**

salsabil (gouttiére f. sculptée) (arch.)

لوحٌ رخاميٌّ مُزَخْرَفٌ نَقْشًا بِنُقوشٍ خفيفةِ البُروزِ تحاكي صفحةَ الماءِ حين يداعبُها النَّسيم ، يُوضعُ في وِضْعةٍ مائلةٍ قليلًا في الجدارِ المقابلِ للإيوانِ الرَّئيسيِّ في دورِ السُّكنى الإسلاميَّةِ ، لتنحدرَ عليه المياهُ من أعلى لأسْفَلَ لتُساعدَ هذا على تبريدِها . وتنسابُ الماءُ إلى قناةٍ يكسوها الرُّخامُ تُفضي إلى حَوْضٍ للشُّربِ . وكما يكونُ السلسبيلُ في مُنشآتِ السُّبلِ يكونُ أيضًا في قاعاتِ الدُّورِ ليُضفيَ عليها مَسْحةً جماليَّةً .

Salvator Mundi **مُخَلِّصُ العالَمِ**

(Saviour of the World) *Le Sauveur du Monde* (arts)

يبدُو المسيحُ في هذا المشهدِ قابضًا على الكرةِ الأرضيَّةِ ومتوَّجًا بإكليلِ الشَّوكِ وأحيانًا حاملًا الصَّليبَ .

والرُّموزُ المتعلِّقةُ بالمسيحِ في فنونِ عصرِ النَّهضةِ هي الهالةُ halo* على شكلِ صليبٍ ، والصَّليبُ وعلاماتُ التعذيبِ Stigmata of the Passion* ، والكتابُ الَّذي قد يكونُ مدوَّنًا عليه عبارةٌ هي في الأغلبِ الأعمِّ : « أنا هو الطَّريقُ والحقُّ والحياةُ . أنا هُوَ نورُ العالمِ . أنا هو القيامةُ . من يؤمنْ بي يؤمنْ بالآبِ » .

samaii (mus.) **سَمَاعِي**

صيغةٌ من صيغِ التَّأليفِ العربيِّ الآليِّ تلتزمُ بإيقاعٍ مكوَّنٍ من عشرِ نقراتٍ في كلِّ « قدرٍ » [مازورة] . ويتكوَّنُ السَّماعيُّ من خاناتٍ أربعٍ يتردَّدُ أحدُها ويسمَّى «التَّسليم» ، وتنفردُ الخانةُ الأخيرةُ بإيقاعٍ ثلاثيٍّ . ويحمِلُ السَّماعيُّ اسمَ صاحبِه والمقامَ الَّذي يؤلَّفُ منهُ ، مثلُ « سماعي رست طاتيوس » ومثل « سَماعي بياتي العربان » .

ثلاثة أعوامٍ تزورُ خلالَها أضرحةَ القدِّيسينَ المسيحيِّينَ . وثالثُها أن يعتنقَ الأميرُ كونون وحاشيتُهُ المسيحيَّةَ لرفضِها الزَّواجَ من وثنيٍّ . وقد قدمت هذا الشُّروطَ الغريبةَ مؤمنةً بعدمِ استجابةِ أحدٍ لها ، غير أن جمالَها وذكاءَها تركا أثرهُما في السُّفراءِ إلى الحدِّ الَّذي جعلَ كونون وأباهُ بقبلانِ شُروطَها ، فاجتمع لها أخذَ عشَرَ ألفَ عذراءَ تكوِّنُ حاشيتَها ، وعزمَ كونون أن يلقاها أثناءَ حجِّها لروما . وعند وصُولها إلى كولونيا كانت قبائلُ الهون تُحاصرُها فإذا بأورسولا وحاشيتُها تسقطُ في أيدي الهون الَّذينَ أعملوا في الحاشيةِ الذَّبحَ والتَّقتيلَ حتى أتَوا عليها جميعًا . وبعدها عرضَ قائدُ الهَون على أورسولا أن يُنقِذَ حياتَها مقابلَ قبولِها الزَّواجَ به ، وإذ رفضت عَرْضَهُ سدَّد إليها ثلاثةَ سهامٍ أودت بحياتِها . وتُمثَّلُ أورسولا في الفنِّ أميرةً متوَّجةً رمزُها السَّهمُ وقد أمسكت بعصا الحجاجِ الَّتي يرفرفُ عليها بيرقٌ أبيضُ ذو صليبٍ أحمرَ ، وعادةً تبدو محاطةً بحاشيتِها . (صورة ٥٩٥)

Saitic period **العَصْرُ الصاويُّ**

époque f. saïte (cul.) see: **Psametichus**

Salmacis *Salmacis* (myth.) **سَالْمَاكِيس**

see: **Hermaphroditus**

Salome **سَالُومِي**

Salomé (rel.)

حين اغتصبَ هيرودس حاكمُ الجليلِ من أخيهِ زوجتَهُ هيروديا واتَّخذَها لنفسِهِ عروسًا ، ندَّدَ يوحنا المعمدان بفعلَتِهِ النَّكراءِ المخالفةِ للشَّريعةِ ، فأمر بالقبضِ عليه وإيداعِهِ السِّجنَ . وقد همَّ بقتلِهِ لولا خوفُهُ من الشَّعبِ الَّذي كان يَعُدُّ يوحنا نبيًّا . غير أن هيروديا أحنقَتْها جسارةُ يوحنا ، وعقدت نيَّتَها على التَّخلُّصِ منه وشيكًا . وفي حفلِ عيد ميلادِ هيرودس دفعت هيروديا ابنتَها سالومي إلى أن تؤدِّيَ رقصةً خليعةً أخذت بلُبِّ هيرودس ، فأقسمَ أن يُلبِّيَ لها أيَّ مطلبٍ جزاءَ براعتِها في الرَّقصِ ، فطالبت سالومي برأسِ يوحنا المعمدان فوقَ طبقٍ . واستجاب لها هيرودس فأمر بجزِّ رأسِهِ وقدَّمهُ لها على طبقٍ كما اشتهت ، فقدَّمتهُ بدورِها لأمِّها كي تشفيَ غليلَها . وتروي الأسطورةُ أن هيروديا كانت

بفنّ النّحت منه بفنّ العمارة ، ولا غرو فأصول الطّراز المعماريّ الباروكيّ مردُّها إلى ما قدّمه الفنانون ميكلانجلو Michelangelo* وجاكوبو سانسوفينو وبالاديو Palladio* من تصميماتٍ معماريّة ، وكلهم بلا استثناء عملوا أول ما عملوا بالنحت ، ومن ثَمّ كان انتقالُ المفهومِ النّحتيّ إلى مجال العمارة هو السّبب الرئيسيّ في هيمنة الحلياتِ الزّخرفيّة على الوظيفةِ المعماريّة في الطّراز الباروكيّ baroque* . (صورة ٥٨٥)

Saracens العَرَبُ المُسْلِمونَ في عُرْفِ الفرنجة

sarrasins m. pl. (cul.)

اسمٌ أطلقهُ الأوربّيّون في العُصورِ الوسطى على مُسلمي الأندلس وإفريقية .

sarcophagus تابوت

sarcophage m. (arts)

صُندوقٌ من حجر أو رُخام أو طين محروق كان الإغريق والرّومان والمسيحيون الأوائل يحفظون فيه جُثث موتاهم ، ويُجمّلون جوانبه وغطاءه بالنقوش البارزة .

sarcophagus (Egyptian) التابوتُ المصْريّ

sarcophage m. égyptien (arts)

يحتوي القبر المصريُّ المنحوت في الصخر على بئر عمودية تصل إلى غرفة الدفن حيث التوابيت وشتى أصناف القربان الموضوعة في الجرار ، وكذا نماذج أدوات الحياة اليومية . وكان يُغلق على الميت بداخل تابوتين مستطيلين من الخشب ، ومن خارج التابوت تُرسَمُ على الجانب الأيسر عينان لكي يستطيع الميت أن يُبصر ما يجري خارج التابوت ، وباب كبير كي يستطيع أن يدخل منه أو يخرج على هواه عند تجسُّده . وحول التابوت من كل جانب يجري سطر بالهيروغليفية بحجمٍ كبير باللون الأزرق عادة ، بينا نرى ممثّلةً في الداخل الأشياء المختلفة التي كان الميت يحتاج إليها إبان حياته مثل أدوات العمل والزينة ومتطلبات الطقوس الدينية . وكان إفريز الأدوات هذا يعالج دائمًا بدقة تجعل منه وثيقة ثمينة للغاية ، وبرشاقةٍ في الرسم والألوان تجعل منه وحده إنجازًا فنيًا حقيقيًا .

وقد خلّفت الدولة الوسطى كثيرًا من التوابيت الحجرية إلى جانب التوابيت الخشبية نُحت بعضها من الحجر الجيري الأبيض

الإنشائيّ لارتكازها على العقودِ والخناصرِ التي تنقل ثقل القبة إلى الركائز المنزوية في الأركانِ الأربعة تاركةً الوسطَ خاليًا مما يجعلُ القبّةَ وكأنها تتدلى من سلسلةٍ معلّقةٍ في السّماء .

وقد غُشّيت الجدرانُ والأكتاف بألواحِ الرُّخام المستوردِ ذي اللّونِ الأبيضِ والأخضر والأزرقِ والأسودِ إلى جانب رُخام تيساليا والبوسفور المحليّ ، وثُبّتت هذه الألواحُ بواسطة مشابكَ معدنيّة في الجُدرانِ ، وكُسيت الأرضيّاتُ بفُسيفساءِ الرُّخام من مختلفِ الرُّسومِ والألوانِ ، بينما غُشّيت القبابُ والقبواتُ بفُسيفساءِ الزُّجاجِ الملوّنِ الذي يمثّل صورَ الملائكةِ والقدّيسين فوق خلفيّةٍ ذهبيّة نُسّقت جميعُها وفق درجةِ أهميّتِها .

(صورة ٥٩١)

Sangita (Sansk.) (mus. & drama) سانغيتا

هي امتزاجُ فنونِ الموسيقى والرّقصِ والشّعْرِ في وَحْدةٍ فنّيّةٍ قائمةٍ بذاتها تنبني عليها الدّراما الهنديّة والأسيويّة ، ويتّجهُ الاهتمامُ فيها نحوَ الأداءِ أكثرَ ممّا يتّجه نحوَ جلاءِ المضمونِ الفِكْريّ للموضوع . وتعني كلمةُ سانغيتا الصّلةَ الوثيقةَ بينَ الموسيقى والرّقصِ والمَسرحِ ، فلا يكادُ يكون ثمّةَ ما يَفْصِلُ بينَ الموسيقى والرّقصِ أو بين الرّقصِ والدّراما . وما أكثرَ ما نصادفُ في النُّصوصِ المسرحيّة الهنديّة عبارة « رَقَصَ الفنانون التمثيليّة » بدلًا من أن يقولوا « مثّلوا التمثيلية » . ومن هُنا كان على المؤدّي أن يكونَ مُلمًّا بالتمثيلِ والرّقصِ معًا . (انظر Indian drama; Indian music)

Sansovino, Jacobo سانسوفينو ، جاكوبو

(arch.) (١٤٨٦ – ١٥٧٠)

المعماريُّ البندقيُّ الرائد مُنْشئ مكتبة مدينة البُنْدُقيّة الشهيرة (١٥٣٦) التي أفرغ فيها أفكاره الجديدة فجعلت منها نموذجًا فذًا للمرحلة الانتقاليّة المُزْهِرة بالطّراز الباروكيّ ، إذ تتجلّى فيها العناصرُ الزخرفيّة الغزيرةُ الجريئةُ التي وَلِعَ بها البنادقةُ وكأنها منحوتاتٌ قائمةٌ بذاتها مستقلّةٌ عن واجهةِ المبنى نفسه . كما أتاح تنوُّعُ الزخارفِ المعماريّة الفرصةَ لخلْقِ التّلاعُب بين الضوء والظّلّ على خلافِ ما كان متّبعًا من انبساطِ سُطوحِ الواجهات في عصر النهضة المبكر . وكان التلاعُب بالضّوء والظّلّ منذ القِدم أشدّ صلةً

Sancta Sophia كنيسةُ أيا صُوفيا

Sainte-Sophie (arch.)

هي ثالثُ كنيسةٍ تحمل هذا الاسمَ في نفس الموقع بالقسطنطينيّة ، فقد سبقتها إلى الوجودِ كنيستانِ تهدّمتِ الأولى واحترقتِ الثانيةُ في عام ٥٣٢ في ثورةِ الشعبِ المسمّاة « نيكا » فاضطرّ الإمبراطور جوستنيان Justinian إلى إنشاءِ الكنيسةِ الحاليّة .

وقد استغرق بناؤها خمس سنواتٍ وعشرةَ شُهورٍ افتُتِحتْ بعدها في احتفالٍ مَهيب ، إلا أنها تحوّلتْ إلى مسجدٍ بعد الفتحِ العثمانيّ وغدت أهمَّ مساجدِ إستنبول .

وكان يتصدّرُ الكنيسةَ فِناءٌ ذو أعمدةٍ رخاميّةٍ لم يعد موجودًا اليومَ ، ينفتحُ فيه المدخلُ ذو البوّاباتِ الثلاثِ مفضيًا إلى دهليز المدخلِ narthex* ومنهُ إلى بهو الكنيسةِ الدّاخليّ ذي العُقودِ المشكّلِ من طابقين أوّلُهما لتلقين تعاليم العقيدةِ المسيحيّة ولطالبي الغُفرانِ ، بينما يُستخدمُ الطابق العُلويُّ شرفةً داخليّة gallery .

ويتكون مسقطُها الأفقيّ من المجازِ الأوسطِ nave* المسقوفِ وهو مربّعٌ بضلعٍ طولهُ ٣٢ مترًا به أربعُ دعائمَ ضخمةٍ مقاسُها ١٠×٧,٥ أمتارٍ ، يحملُ أربعةَ عقودٍ نصفِ دائريّةٍ ترتكز عليها قُبّةٌ قطرُها ٣٢ مترًا وارتفاعُها فوق سطح الأرضِ ٥٤ مترًا . وتنبسطُ نحو الشرقِ والغربِ من المجازِ الأوسطِ حنيّتانِ نصف دائريتين exedra* تعلو كلًّا منهما نِصفُ قُبّةٍ وتكوّنان مع المجازِ الأوسطِ مجازًا عريضًا أوسطَ بيضيَّ الشكلِ . وعلى جانبي كلٍّ من الحنيّتين محرابٌ تعلوه نصفُ قبةٍ ، بينما تقعُ حنيّةُ المذبحِ apse* في أقصى الجهةِ الشّرقيّة . ويكتنفُ المجازَ الأوسطَ من الناحيتين روافانِ جانبيّانِ aisles* من طابقين بعرض ١٥ مترًا ، خُصّصَ الطابقُ العلويُّ للسيدات ، وتكوّنُ هذه العناصرُ مجتمعةً مربّعًا مساحتُهُ ٦٦×٧٥ مترًا مع استبعادِ حنيّة المذبح apse* والمداخل .

وعلى الرّغم من هذه المساحاتِ الفسيحة والارتفاعاتِ الشّاهقة فقد تحقق في هذا المبنى المقياسُ الإنسانيُّ المناسبُ من خِلالِ تدرُّجِ العناصرِ المختلفةِ : من العقودِ ذاتِ الطّابقين في الأجنحةِ إلى القبةِ الشاهقة الارتفاعِ والتي لا تظهرُ الركائز التي تحملُها من واقعِ التكوين

وزُينت جوانبها الخارجية بنقوش هيروغليفية دقيقة ، وصُنع غطاء بعض التوابيت مقوّسًا . كما ظهرت في نهاية الأسرة ١٢ التوابيت التي تحمـــل صور الموتى anthropoid (or* anthropomorphic) coffin ، وهي توابيت مصنوعة من الخشب المغطّى بطبقة من الجبس الملوّن ، وتمثل زخارفها الغريبة جناحي رَخمة بضمان الجسم الذي صُوّر وجهه على هيئة قناع بجمل فسمات الميّت المسجّى في التابوت ، وقد أطلق على هذا النوع اسم التابوت « الريشيّ » .

Sardanapalus **سارْدانابَال**

Sardanapale (cul.)

كانَ الملكُ الأشوريُّ أسرحدون قد تزوّجَ سيدةً من بابلَ أنجب منها أكبرَ أبنائهِ شمش شموكين Shamash-shum-ukin ، كما أنجبَ من زوجةٍ أشوريّةٍ أشور باني بال، غير أنه أوصى بأن يُنصَّبَ ابنهُ شمش شموكين على عرشِ بابلَ الذي أراد له استقلالًا ذاتيًّا داخلَ الإمبراطوريّةِ الأشوريةِ . ولم يلبث أن قامت بين الأخوين حربٌ دامت أربعَ سنواتٍ بسببِ انضمامِ شمش شموكين إلى الحركةِ البابليّةِ المطالبةِ بالاستقلالِ عن أشور ، غير أنَّ هذه الحركةَ قد سُحِقَتْ فأشعل شمش شموكين النّارَ في قصرِهِ ومات محترقًا داخلهُ بعد أن ذبَحَ نساءهُ وخيلَهُ . وقد ألهبت هذه الروايةُ خيالَ الفنانِ يوجين دلاكروا Delacroix* (١٧٩٨ – ١٨٦٣) فصوّرها في لوحةٍ خالدةٍ محفوظةٍ بمتحفِ اللوفر غيرَ أنه نسبها إلى ساردانابال [الاسم اليونانيّ لأشور باني بال] . فصوّرهُ متكئًا على سريرهِ غير مكترثٍ بما يجري حوله من سفكِ دماءِ خيلهِ المطهّمة الأثيرة لديه ، ونسائهِ الجميلاتِ المذعوراتِ اللاتي يستجدين رحمَتَهُ وهو الآمرُ بذبحهن في إصرارٍ مسبق عنيدٍ ، بينما تُناوله إحدى محظياته إبريقَ خمرٍ وكأسًا . كما تعدّت تلك المأساةُ خيالَ المصوّرينَ إلى خيالِ الشعراءِ فانفعل بها الشاعرُ الإنجليزيُّ لورد بايرون Byron وألّف حولها مأساتهُ الشعريّةَ « ساردانابال » .

(صورة ٥٩٢)

Sargon **سَرْغُون**

Sargon (cul.) (٢٦٠٠ ق.م)

قبلَ عصرِ غوديا Gudea* السُّومريِّ بثلاثةِ قرونٍ أسَّسَ شعبٌ من الجنسِ الساميِّ مُلكًا بزعامةِ سرغون الأول جاعلًا حاضرتَهُ مدينةَ أكد Akkad التي تقعُ إلى الشّمالِ الغربيِّ من الدّولةِ السُّومريةِ Sumer* بنحوِ من ٣٠٠ كيلو مترٍ . ولم يكن سرغون من سلالةٍ ملكيّةٍ بل كان مجهولَ النّسبِ ، وكانت أمُّهُ امرأةً مغمورةً حَمَلَتْ به سِفاحًا فوضعته في سلةٍ أحكمت سِدادَها بالقارِ وألقته في النهرِ فانتشله خدمُ الملكِ وحملوه إليه فشبَّ بين يديه ، وبعد أن اشتد عوده اتّخذهُ ساقيًا وقرّبه إليه ، ولكنه ما إن أحسّ بسلطانه حتى تنكّرَ لمولاه وخلعه عن عرشِ أكد وتربّعَ هو عليه . ويخلعُ المؤرّخونَ على سرغون[1] [أو شاروكينو] أي الملك المتمكّن لقبَ الأعظمِ لكثرةِ غزواتِهِ وما غنِمَ فيها من غنائمَ ومن قتلَ من رجالٍ ، فلقد فتح لغش وساق أمامه ملكها لوغال — زاغيــزي (انظـر Urukagina) مقيّــدًا بالأغلالِ ، كما مضى في فتوحاتهِ شرقًا إلى عيلام وغربًا إلى البحرِ المتوسِّطِ وجنوبًا إلى الخليجِ العربيِّ ، وكان بهذا أوّلَ من أسّسَ إمبراطوريةً عرفها التاريخ ، وامتد به الزّمنُ فظلَ حاكمًا خمسًا وخمسين سنةً شغلت فيها سيرتُهُ النّاسَ فحاكوا حولها الأساطيرَ التي أسبغت عليه صفاتٍ خارقةً من البطولةِ والشّجاعةِ ، فإذا الأجيالُ اللاحقة تجعلُ منه إلهًا من آلهتها . وما إنْ دبَّ في جسدِه وهنُ الكِبرِ حتى اضطرمتِ الثورةُ في جميعِ أنحاءِ الإمبراطوريةِ ، وخلفه على عرشِهِ ثلاثةٌ من أبنائه تناوبوا المُلكَ بعده ، وكان ثالثُهم نارام سن Naram-Sin الذي يعزو إليه المؤرّخونَ شيئًا من الإنشاءاتِ وبعضًا من الانتصاراتِ .

Sarmatians **الصَّرْماط**

Les Sarmates (cul.)

شعبٌ من أصلٍ إيرانيٍّ قام في نهايةِ القرنِ الثالثِ ق.م ومُستهلِّ القرنِ الثّاني ق.م بغزوِ جنوبِ روسيا ، واحتلَّ المناطقَ التي كان يعيشُ فيها السكوذيون Scythians * بعد أن طردَهُم غَرْبًا .

Sassanian art **الفَنُّ السّاسانيّ**

l'art m. sassanide (arts)

على حين كان يَمُتُّ البارث (انظر Parthia) بصلاتِ القُربى إلى أُسَرٍ مالكة عديدة ، كان السّاسانيُّون ينتسبون إلى أصول من العوامِّ . وقبل أن يَعهد شابور الثاني إلى أحد الكهنة بأن يدلّس غلالةً تُضفي عليهم نسبًا رفيعًا ينتهي بهم إلى الأخمينيّين وداريوش ، كان آلُ ساسان قانعين بإصهارهم إلى التّاجر بابك . وإذ كان الترويج للسّلَع هو دَيْدَنَ التُّجّارِ فقد اتخذوا الدّعاية نهجًا في إدارة شئونِ مُلْكِهم حتى انعكس ذلك في العديد من لوحاتِ النّقش البارز التي خلّفوها بكلِّ مكانٍ بفارس ، والتي لم تخرج عن كونها صفحاتٍ من الإعلامِ السّياسيّ المحفورِ فوقَ الصّخرِ . وفي الوقت الذي كانوا يروّجون فيه لأنفسهم مَضوا يمحونَ كلَّ الآثار التي خلّفها البارث خلالَ خمسةِ قرونٍ .

وقد أسس أردشير مؤسّسُ الأسرةِ عاصمته فيروزاباد على شكلِ دائرة وفقًا لتقاليد البارث وأقام وَسطها مَعْبدًا للنار من الحجر ، وكان البارث يشيّدونه من اللّبِن ، وشيّد قصره خارجَ المدينة من الحجر غيرِ المنحوت والمونة مستخدمًا طبقةً من الجصّ لتمليسها وتغطية ما بها من فجوات ونسوبة ما يبرز منها من نتوءاتٍ ، والتأم في قصره جناحاه — اللّذان كانا مُنفصلَيْن في العمارةِ الأخمينيّة — وهما قاعة الجلسات « الأپادانا » التي تضمُّ الإيوان المفتوح على الخارج مُكوّنةً مع القاعات المربّعة التي تليها الجناحَ الرّسميّ من القصر ، ثمّ جناح المعيشة الذي لم يزد على بضعِ حُجراتٍ حَوْلَ صَحْنٍ داخليّ . وأمر أردشير بتخليد المعارك الفاصلة التي خاضها للفوز بعرش إيران وذلك بنقشها على الصّخرة المُشرفة على الممرِّ الضّيّق المُفضي إلى مدينة فيروزاباد ، والتي تُعَدُّ أقدمَ النقوش الصّخريّة السّاسانيّة وأروعَها . كذلك أعاد الساسانيّون نقشَ مَشهد تنصيبِ أردشير في مَدينة نقش رستم ليؤكّدوا صِلتَهُم بالأخمينيّين .

وقد أقامَ شابور بن أردشير لنفسه قصرًا عظيمًا في عاصمته الكلدانيّة طيسفون [المَدائن] قُربَ بغداد وَفْقَ التّقاليد البارثيّة ، ثم أقامَ مدينة ثانية أُطلِق عليها اسمُ شابور الجميلة « بيشابور » ، ولم يختر لها شكلَ الدّائرة الذي اشتهرت به المُدن البارثية وإنما جعلها مُستطيلةً مُقسّمةً إلى أحياءٍ منفصلةٍ ذات شوارعَ مُستقيمة مُتقاطعة على غِرارِ التّخطيط الإغريقيّ . وقد نُقِشَت لوحات الفُسيفساء التي اكتَست بها أرضيّات القصر

من بينهم زُمْرةُ السِّتة Six*. وقد اتجه نحو البُعْد عن المبالغات المصاحبة لأسلوبِ الانطباعيِّين، وما أكثر ما حَمَلتْ مقطوعاتُه للبيانو المنفرد عناوينَ غريبةً طريفةً.

Satiricon (cul.) **ساتيريكون**

هي الرواية المشهورة التي ألّفها بترونيوس Petronius* (القرن الأول الميلاديّ) في أسلوب يجمع بين الشِّعر والنثر، واستهلها بالحديثِ عن الحياةِ في ماخورٍ يجمعُ السِّفْلةَ إلى العاهراتِ، ومضى يدورُ في مجتمع روما حتّى بلغ قصرَ تاجرٍ من أثرياء الحربِ هو تريمالكيو Trimalchio الذي كان عبدًا سابقًا وظل يجمعُ الأموالَ من أكثرِ المصادرِ فسادًا حتى تَملَّكَ ثروةً طائلةً وصار صاحبَ ضِياعٍ فسيحةٍ يتقلَّبُ في خيراتها هُوَ وأصدقاؤهُ. وفي قصرِ تريمالكيو تشهدُ وليمةُ تريمالكيُّة Cína Trímalchíonis لم يعرفِ الأدبُ العالميُّ كلُّه وصفًا لمثيلٍ لها، حيثُ يتنقَّلُ صاحبُ الدَّار بين ضُيوفِهِ يستحثُّهم على شربِ الخمرِ ويُعلِنُ استعدادَهُ لتقديمِ ألوانٍ أخرى مِنْهُ. ويبدعُ المؤلِّفُ في وصفِ العَشاءِ الَّذي خصَّصَ له أربعينَ صفحةً إذ يقولُ: «عندما شقَّ العبدُ جنبَ الخنزيرِ البريِّ بسكِّينِه انطلقت منه أسرابُ السُّماني، طيرٌ لكُلِّ ضيفٍ. وعلى حافةِ صينيَّةٍ مستديرةٍ صُفَّت رموزُ الأبراجِ التي وضع الطاهي على كلِّ رمزٍ منها نوعَ الطَّعامِ المناسبِ لهذا البُرجِ، فخُصِّصَ الجدي في برجِ الجدي، واللَّحمُ البقريُّ في برجِ الثَّورِ، ورَحِمُ خِنزيرةٍ في برجِ العذراءِ. وفي كفَّةٍ من برجِ الميزانِ كعكةٌ بالفاكهةِ وفي الكفَّةِ الأخرى فطيرةٌ».

Saturday **السَّبت**

samedi m. (cul.)

مُشتقٌّ في الإنجليزيَّة من اسمِ الإلهِ اليونانيِّ ساتورن Saturn، وفي الفرنسيَّة من كلمةِ يومِ السَّبتِ باللاتينيَّةِ sabbatí dies.

Saturnus (myth.) see: **Cronus**

satyr-drama **السَّاتورا الهجائيَّة**

satyre m.; drame m. satyrique (drama)

السَّاتورا الهجائيَّة هي تمثيليةٌ هزليةٌ رومانيَّةٌ لاقت رواجًا كبيرًا، لأنها ترجعُ إلى الأصولِ الشَّعبيَّةِ. وهي شكلٌ جديدٌ لم يعرفهُ الإغريقُ

وأباريقَ كانت أجزاؤها المُختلفةُ تُصنَعُ كُلٌّ منها على حدة وتُطلى بالذَّهبِ ثمَّ تُجمَعُ ويُضَمُّ بعضُها إلى بعضٍ، وقد زُيِّنت بنُقوشٍ تتناول شتَّى المَوضوعات.

(الصور ٥٨٤، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٦٨٤)

Sassanides **السَّاسانيُّون**

sassanides m. pl. (cul.)(٢٢٤–٦٥١م)

لفي آخرُ ملوكِ البارت Parthía* مصرعَهُ على يد أردشير Ardashír* مؤسِّس الأسرةِ المالكةِ الجديدةِ في إيران التي أطلقَ عليها اسم جدِّهِ ساسان أحدِ كبارِ التُّجَّار، فأقام حُكومةً مركزيةً قويةً لإعادةِ تنظيمِ إمبراطوريَّةٍ تحاكي ما كانت عليه أيَّامَ حكمِ الأخمينيين Achaemenids* الأشدَّاءِ، ولا تعتمدُ على أمراءِ الإقطاعِ وَحْدَهم بل على رِجالِ الدِّينِ أيضًا. وكان أحدُ ملوكِ البارت الأخيرين قد مكَّنَ للزردشتية Zoroastrianism (انظر Zoroaster) الصاعدة من تقنين النُّصوصِ المتناثرةِ لكتاب أوستا Avesta* المُقدَّسِ فاضطلع أردشير بتنفيذ هذا المشروع آمرًا الكاهنَ الأكبرَ «تنسر» Tansar* بإعدادِ صياغةٍ كَهَنوتيَّة للكتُبِ المقدَّسة وإرساءِ عقيدةٍ للدَّولةِ. وبهذا منح إقليمُ فارس — مهدُ الأخمينيين — إيرانَ أسرةً وطنيَّةً ثانيةً تعيد إليها أمجادَها وسلطانها على كُلِّ الهضبَةِ الإيرانية في دولةٍ موحَّدةٍ. وقد غزاها المسلمون أيَّامَ آخرِ مُلوكِها يزدغرد الثالث فدخل الفُرسُ في الإسلامِ كافَّةً، لأن مُعاناةَ الشعبِ من مذهبِ الزروانيَّة Zur-vanism* الزردشتية شجَّعَ الفُرسَ على اعتناق الدِّينِ الجديد فضلًا عن سُخطِ الشَّعبِ على الأديان المتعدِّدةِ التي ظهرت في عهدِ الدَّولةِ الساسانية كالزَّردشتيَّة الزروانية ثمَّ المانويَّة Manichaeism* ثمَّ عقيدةِ مَزدك Mazdak* مما حدا بالشَّعبِ إلى الاقتناعِ السَّريعِ بمبادئِ الإسلامِ.

Satie, Erik (mus.) **ساتي، إريك**

(١٨٦٦–١٩٢٥)

مؤلِّفُ موسيقى فرنسيٌّ بدأ حياته الموسيقيَّةَ عازفًا على البيانو في أحدِ مقاهي باريس، وفي سنِّ التاسعةِ والثَّلاثين تتلمذَ على روسيل Roussel وداندي D'Indy*، وكان له تأثيرٌ كبيرٌ على المؤلِّفين الشُّبَّانِ الذين خَرَجَ

الملكيِّ في مُحاكاةٍ للسجَّاد الإيرانيِّ في ذلك العَصْرِ بما ضمَّنه من عَناصرَ إيرانيَّة ورومانيَّة، كما صوَّرت هذه اللَّوحات عددًا من أفرادِ البَلاط وعازِفاتِ النَّاي والهارِب وناظِماتِ الأكاليلِ وقد أخفَيْن أجزاءً من أجسادِهِنَّ بوشاحٍ رقيقٍ. وكان عَهْدُ شابور عَهْدَ انطلاقةٍ للفَنِّ، ففيه مَهَّد الطَّريق أمام الفنَّان لكي يَصِلَ إلى مَرْتبة الإجادة، ومع مُحافظة الفنِّ في عهده على تُراثِ الأجداد وتقاليدهم الفنِّيَّة فقد أفادَ الفنَّانون من عَناصرِ التَّجديد الوافِدة من الغَرْب ومن إرْشاداتِ الفنَّانين الرُّومانيِّين الذين تدفَّقوا إلى البلاد مع صَبْغ ذلك كله بالصِّبْغة الإيرانيَّة.

ولم يَكَدْ بهرام الأول يَخْلُفُ أباه شابور على العَرْش حتَّى بلغ الفَنُّ الإيرانيّ السَّاسانيُّ عَصْرَه الذَّهبيَّ، وهو ما تؤكِّدهُ النُّقوش الصَّخْريَّة التي تتناولُ مَشاهِد تَنْصيبِ المَلِكِ أو التي تمثِّله وهو فَوْقَ عَرْشه وخلال الصَّيْد والطِّراد والمعارك الحَرْبيَّة.

وفي بدايةِ القَرْن الرَّابع عَدلَ السَّاسانيُّون عن استخدام الحجر المُسَوَّى في إقامةِ مَبانيهم، وأتاحَ جَمْعُهم بَيْنَ القَبْو والقُبَّة إمكاناتٍ رَحْبة أمامَ الفنَّان السَّاسانيِّ تجلَّت فيها قُدْرَتُه على الابتكار. وحَرصَ السَّاسانيُّون على تَجميل مبانيهم بالزَّخارف التي تُضْفي عليها بالرَّغم من سُرْعَةِ تعرُّضِها للفَناء سِحْرًا بالغًا، وكانوا يَعْتمدونَ — مثل البارت — على الجِصِّ اعْتِمادًا كبيرًا في زَخرفة البِناء فيَكْسونَ جُدْرانه به أوَّلًا ثُمَّ ينجزون رُسومَهُم فَوْقه. وكانت أكْثَرُ نُقوش السَّاسانيِّين تصوِّرُ مَعارِكَ الصَّيْد والحَرْب التي تُراقُ فيها الدِّماء. ويُعَدُّ أهمُّ مَشاهِدِ الصَّيْد السَّاسانيَّة هو مَشْهَد المَلِكِ وهو يَصيدُ الخَنازير البَرِّيَّة في طَاقِ بوستان، حيث يَقِفُ في قاربٍ يتهادى به على سطح بُحَيْرةٍ مصوِّبًا سهمَه إلى الخنازير البَرِّيَّة، وتَمْضي عازِفاتُ المُوسيقى في رِكابه بَيْنَما تَحْمِلُ الفِيلة الحَيَواناتِ التي يَصيدُها.

ومع تزايد الثَّراء في المُجتمع السَّاسانيِّ — وخاصَّةً في عُهود المُلوك الذين حَملوا اسم خسرو — أخذ الفنُّ يَدْخلُ مَجالَ صِناعة النَّسيج وأدوات المائدةِ إلى جانبِ فَنِّ صياغةِ الحُليِّ وسَكِّ العُمْلات النَّقديَّة والحَفْر الدَّقيق على الحَجر، فظهرت أوانٍ جَميلةٌ تتَّفِق وثَراءَ المُلوك وعَظَمتهم من أطْباقٍ وكُؤوسٍ ودَوارِقَ

من قبلُ وإن اشتُقَّ من المسرحيَّةِ الساتيرية اليونانيَّةِ القديمةِ ، تخلطُ الحوارَ النثريَّ بالحوارِ المنظومِ ، والهجاءَ بالسُّخريةِ والجدَّ بالمُزاحِ ، وموضوعُها عادةً نقدُ الأخلاقِ والعاداتِ الاجتماعيَّة .

Satyri *Satyres* (myth.) **ساتير**

جنسٌ خُرافيٌّ من الذُّكورِ أنصاف الآلهةِ في حالةِ سُعارٍ جنسيٍّ دائبٍ ، صوّرهمُ الفنَّانونَ الإغريقُ والرّومانُ في هيئةِ البشرِ ، وإن اختلفوا عنهُم نوعًا ، فحوِّرت بعضُ أعضائِهم إلى صُورةِ أعضاءِ الحيوانات كذيولِ الخيلِ مثلًا . واتَّخذ بعضُهُمْ هيئةَ تيس لهُ قرنانِ دقيقانِ ، وأذنانِ منتصبتانِ وقوائمُ ذاتُ حوافر . وقصصُ الساتير لا تُحصى ، وإن تشابهت إلى حدٍّ بعيدٍ ، فهم دائمًا مشحونونَ بالشَّهوةِ ، مغرمونَ بالرَّقصِ والعَربدةِ ، جُبناءُ سوى خلال العربدةِ الدّيونيسية الَّتي تبثُّ فيهم الإقدامَ والتَّهوُّر . (صورة ٥٩٠)

Satyr play (drama) **المسرحيَّةُ السَّاتيريَّة**

نشأت مع احتفالات أعيادِ ديونيسوس Dionysia* ، يتنكَّرُ القائمونَ بها بأقنعةٍ ذاتِ وجهِ إنسانٍ وذُيولِ خيلٍ وقوائمِ معزٍ ، ومن ثمَّ يسمَّون ساتيروي Satyroi ، ويؤدُّون أدوارًا ذاتَ إيماءاتٍ مُفحشةٍ وألفاظٍ غثَّةٍ بذيئةٍ وأناشيدَ ورقصاتٍ إيحائيَّةٍ مُبتذلةٍ مُفعمةٍ بالضَّجيجِ والصَّخبِ .

وتحتشدُ المسرحيَّةُ بأتباعِ ديونيسوس ذوي الآذانِ والذيولِ الشَّبيهةِ بآذانِ الخيلِ وذيولها ، ملتفّين حولَ إلههم ديونيسوس رافعين على زمر الأولوس وعزفِ القيثارةِ ، وبصُحبتِهِم المايناديس Maenades* عابداتُ ديونيسوس وعلى رؤوسهنَّ أوراقُ الكروم ، يرتدين ثيابًا فضفاضةً سابغة أو جلودَ ظِباءٍ ويرقُصن رَقصاتٍ خليعة ملوِّحاتٍ بصُنوجهنَّ مُغنِّياتٍ أو زامراتٍ أو قارعاتٍ على الدُّفوف ، وكنَّ يدعَوْن أيضا الباكخاي Bacchae والثياديس Thyades* .

وقد حفلَ الفنُّ الإغريقيُّ بحشودِ النِّساءِ الرَّاقصاتِ بوصفها وسيلةً من وسائلِ المُتعةِ الديونيسية ، إذ تنطوي العقيدةُ الديونيسية على عُنصرين : الساتيرُ للرَّجلِ والمايناديس للمرأةِ ، وثمَّة بعد هذا استغراقٌ في اللَّذةِ وإمعانٌ فيها يجعلُ منهما شيطانين يغرقانِ في نشوتهما وكأنَّهما يُعلنانِ بذلكَ عن عميقِ إجلالهِما للإله . وعلى هذا الاستغراق في المُتعةِ قامت العُروضُ الديثرامبية والمسرحيَّاتُ الساتيريَّةُ والتراجيديا ، إذ كان على المُمثِّلِ الدِّراميِّ أن يخلعَ عنهُ رداءَ التزمُّتِ والتقيُّدِ وأن يتناسى أنه إنسانٌ له التزاماتُهُ ، وأن يذكر فقط أنَّه غدا مخلوقًا آخر يأتي ما يأتي في انطلاقٍ وجُرأةٍ وكأنه إلهٌ أو شيطانٌ أو بطلٌ .

وحين كانتِ التَّقاليدُ تحولُ دونَ مشاركة النِّساءِ في المسرحياتِ الساتيريَّةِ والتراجيديَّة ، وكان على الرِّجالِ أن يقوموا مقامَ النِّساءِ وأن يحلّوا محلَّ المايناديس ، كان عليهم أن يتفهَّموا أحاسيسَ النِّساءِ ويُدركوا مدى ما يخالجهنَّ من شعورٍ عقائديّ ، ولذا كانت المسرحيةُ الساتيريَّةُ هي النَّموذجَ الأوَّلَ للمسرحِ الدّراميِّ الذي مضى يستكملُ مقوِّماتِهِ بعد أن أمدَّتْهُ التراجيدياتُ بالكثير ، فإذا بهذا المُغنّي الرّاقص بما أفاد من قُدرتِهِ على الظُّهورِ في مظهرِ المرأةِ يغدو مُمثِّلًا إيمائيًّا محاكيًا غيره mime* .

sauter (blt.) see: **movements in dancing**

Saviour of the World see: **Salvator Mundi**

scale **السُّلَّمُ**

gamme f. (mus.)

سَبعُ دَرجاتٍ تَنحصِرُ فيما بيْنها مسافاتٌ على نمطٍ مُحدَّدٍ مختلفٍ من السُّلَّم « الكبير » major الذي درجتُهُ الثالثةُ كبيرةٌ (والدرجة الثالثة هي المسافةُ الفاصلةُ بين أساسِ السُّلَّمِ أي درجتِهِ الأولى ودرجتِهِ الثالثة) إلى السُّلَّمِ « الصَّغير » minor الذي درجتُهُ الثالثةُ صغيرةٌ ، هي تكرارٌ للأولى . وبصوَرُ كلٌّ من السلَّمين على كُلِّ نصفِ درجةٍ من مُكوِّناتِهِ لتتشكَّلَ الموسيقى الآن من اثني عَشَرَ سلَّمًا من كلِّ نوعٍ .

وتسمَّى المؤلَّفاتُ الموسيقيَّةُ بأسماءِ الدَّرجاتِ الأساسيَّةِ للسَّلالم الَّتي نصاغ منها ، ونضافُ إليها كلمةُ « كبير » أو « صغير » حسب نوعِ النَّغم . ولا نزالُ كلمةُ مقامٍ تُستخدمُ في تعريفِ المصنَّفات الفنيَّة مرادفةً لكلمةِ « سُلَّم » .

scale nomenclature *nomenclature f. de la gamme* (mus.)

مُسمَّياتُ السَّلالمِ والمقاماتُ الأوربِّيَّةُ

اصطلح الموسيقيّونَ في أوربا على الاقتصارِ على استخدامِ سلّمين موسيقيّين من مجموعِ السلالمِ الموسيقيّةِ القديمةِ وعددُها اثنا عشَرَ . وأحدُ هذين السُّلّمين هُوَ السلّمُ الكبير major scale والآخرُ هو السُّلّمُ الصَّغيرُ minor scale . وإذ كان السلّمُ الموسيقيُّ الأوربيُّ يتكوَّنُ من ١٢ نصف درجةٍ أي ١٢ موقعًا نغميًّا مُحدَّدًا ، فقد استُخدم كلٌّ من هذه المواقع الموسيقية كنُقطةِ بدايةٍ لأحد السّلالمِ الموسيقيَّةِ الكبيرةِ أو الصَّغيرةِ الذي نكتسبُ اسمَها منهُ . وبناءً على ذلكَ يشارُ إلى المصنَّفِ الموسيقيِّ باسمِ الدَّرجةِ الَّتي يُبنى منها سُلّمُهُ موصوفًا بـ « كبير » أو « صغيرٍ » ، فيقال مثلًا « دو كبير » بمعنى أنه سُلّمٌ كبيرٌ يتَّخِذُ نغمةَ « دو » أساسًا لبنائِهِ . فإذا كانت نغمةُ « ري » هي أساسَ البناءِ سُمّي « ري الكبير » وهكذا . ومن هنا يكونُ ثمَّةَ اثنا عشَرَ سُلّمًا توصفُ بأنَّها « كبيرةٌ » ومثلها توصفُ بأنها « صَغيرةٌ » . وعلى هذا النحو تكون السّلالمُ الموسيقيَّةُ « الكبيرةُ » و « الصَّغيرةُ » المبنيَّةُ على اثني عَشَرَ نصف درجةٍ بعلاماتِ الرَّفعِ هي : sharp (Eng.) diése (Fr.)

C.(Eng.)	Do (Fr.)	دو
C. sharp	Do diése	دو دييز
D.	Re	ري
D. sharp	Re diése	ري دييز
E.	Mi	مي
F.	Fa	فا
F. sharp	Fa diése	فا دييز
G.	Sol	صول
G. sharp	Sol diése	صول دييز
A.	La	لا
A. sharp	La diése	لا دييز
B.	Si	سي

وتُبنى هذهِ السّلالمُ ذاتُها باستخدامِ خفضِ النَّغمِ ، وعلامَتُهُ بالفرنسيَّةِ bémol وبالإنجليزيَّةِ flat .

Scaramouche (drama) **سكاراموش**

لعلَّ شخصيةَ سكاراموش في الملهاةِ المرتجلةِ commedia dell'arte* هي في الأصلِ امتدادٌ لشخصيَّةِ كابيتانو سبافنتو Spavento* . وكانتْ شخصيَّةُ سكاراموش ترتدي السَّوادَ على الدَّوام ، وتُعدُّ بحقٍّ ذِروةَ الأدعياء ، إذ

والرومانسيين أو حتى الانطباعيين والعصريين الذين يلتزمون بشيء من المقامية الواضحة المعالم ، وهو ما يعني أنه كان عليه لكي يتحلل من « المقامية » أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة ، وأن يصوغ مركبات هارمونية دائمة التنافر بعيدة عن الهارمونية التقليدية كل البعد . وتطرَّف شونبرغ في منهجه القائم على نبذ المقامات المتعارف عليها عند الرومانسيين — والتي سبق أن كتب منها مقطوعتين للأوركستر يشبه أسلوبه فيهما أسلوب فاغنر — فابتدع قواعد تعرف « بالسلسلة النغمية » seria تقوم على صياغة الاثنتي عشرة نغمة التي هي مجموع النغمات الموسيقية ، ويستعملها أحيانًا في صورة صاعدة وأحيانًا في مقلوب صورتها أو عكسها لتبدو هابطة . وأحيانًا يختار بعضًا منها ليبدأ سلسلة أخرى جديدة معتقدًا أنه يستغني عن الميلودية في الموسيقى ، الأمر الذي يترتب عليه ألا تبقى له سوى آثار صوتية مقتضبة بلا سياق منطقي أو تكوين سوي .

غير أن مؤلفات شونبرغ الأولى التي كتبها قبل أن ينسلخ من التأثير الفاغنري ويرتبط « بالسلسلة النغمية » كانت رائعة شبيهة بقصائد ريتشارد شتراوس Strauss* الموسيقية وخاصة عمليه الأساسيين أوراتوريو « أغاني قلعة غوربسه » Gurrelieder (١٩٠٠) والقصيدة السيمفونية « ليلة التجلي » Verklärte Nacht التي صاغها في مبدأ الأمر (١٨٩٩) في صورة السداسية الوترية ثم أحالها فيما بعد (١٩١١) إلى صيغة للأوركستر الوتري الكامل لملاءمته لهذه الموسيقى التصويرية التي تمثل وصفًا موسيقيًا لقصيدة لريتشارد ديهميل Richard Dehmel .

ولعل شونبرغ قد نظر إلى موسيقاه هذه في أواخر أيامه نظرته إلى موسيقى عتيقة الأسلوب ، غير أنها ما زالت تعد قمة من قمم الأسلوب الرومانسي بروعة تجسيدها لضياء القمر وإبراز حوارها الموسيقي للأثر الدرامي في لحظات معبرة عن نبض المشاعر . ومع طولها واحتشادها بالمواد الموسيقية فإنها تأسر المستمع ببساطة موسيقاها وبلاغتها وثراء تلوينها الهارمونية ونبراتها الشعورية . وبتجلى نموذج « السلسلة النغمية » — التي تظهر بوضوح الاثني عشر بُعدًا — كاملًا في

مناظر (ديكور) **scenery (setting)**
décor m. (blt.)

تشمل المناظر والستارة الخلفية وأحيانا ستارة الإغلاق وكذا الثياب والأزياء المستخدمة في عروض الدراما والباليه . وتستخدم جميعها لتحديد زمان ومكان وطبيعة الحدث المسرحي ، ومن ثم كانت وثيقة الصلة بالإخراج ، وتلعب دورًا جوهريًا في إضفاء الإيهام المسرحي المطلوب ، كما أنها بخطوطها وألوانها وتصميمها تتزاوج مع التصميم الكوريوغرافي في وحدة لا تنفصم . ويعود الفضل في عادة تكليف كبار الفنانين بتصميم المناظر والثياب في عروض الباليه إلى دياغيليف Diaghilev* ، حتى غدت تعادل في أهميتها الموسيقى وتصميم الرقصات ، فنرى باكست Bakst* ومارك شاغال Chagall* وبابلو بيكاسو Picasso* وغيرهم يسهمون بما يبدعون من مناظر وأزياء لعروض الباليه .

صولجان ، دبوس الحكم **sceptre**
sceptre m. (cul.)

سكرتسو **scherzo** (It.) (a joke) (mus.)

حركة ذات حيوية تطورت على أيدي هايدن وبيتهوفن بصفة خاصة من حركة المينويت minuet* التي كانت مستخدمة في الحركة الثالثة من السيمفونية وفي الرباعي الوتري ... إلخ ، وتزيد سرعة السكرتسو على سرعة المينويت مرات ثلاثًا ، وكلتاهما ثلاثية الإيقاع . ومعنى كلمة « سكرتسو » مُلحة أو دعابة ، غير أنه ليس من الضروري أن ينطبق المعنى الحرفي لهذه الكلمة على حركة السكرتسو الموسيقية التي ينبغي أن تكون شدة السرعة هي أساسها بالإضافة إلى وجوب تجنبها للعاطفية .

شونبرغ ، أرنولد **Schoenberg, Arnold**
(١٨٧٤-١٩٥١) (mus.)

مؤلف موسيقي ولد في النمسا غير أنه انتقل إلى ألمانيا إلى أن طرده النازي مع من طرد من اليهود ، كما عدوه مؤلفًا موسيقيًا من طراز متدن فهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

وقد خلق نظامًا ثوريًا للمقامات أطلق عليه اسم المنهج اللامقامي atonality* ، وهو ما لا يلتزم فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين

كان لا يكف عن التباهي بانحداره من سلالة نبيلة ، ومدعيًا الثراء الفاحش مختالًا بما حقق من مغامرات جنسية ، كما كان يحول أية هزيمة إلى نصر بالتآمر والتواطؤ . (صورة ٨١)

سكارلاتي ، دومينيكو **Scarlatti, Domenico**
(١٦٨٣-١٧٥٧) (mus.)

مؤلف موسيقي إيطالي ، وابن عملاق موسيقي آخر من نابلي هو ألساندرو سكارلاتي (١٦٥٩-١٧٢٥) ، بدأ بتأليف الأوبرا الإيطالية على نهج عمه كما اشتهر ببراعته في عزف الهاربسيكورد ، ارتحل عام ١٧٢٠ إلى البرتغال ثم إلى إسبانيا حيث قضى نحبه في مدريد ، وهناك ألف العديد من صوناتات sonata* الهاربسيكورد ذات الحركة الواحدة . ويعتبر دومينيكو سكارلاتي نظير كوبران Couperin * العظيم في تطوير موسيقى الهاربسيكورد [الكلافسان] بإيطاليا . وقد طورت مبتكراته الرائعة أسلوب الأداء على هذه الآلة بما أضفته موسيقاه من تألق وجمال على عزف الكلافسان . وما زالت صوناتاته القصيرة تتردد إلى اليوم على أنغام البيانو برغم كتابتها للكلافسان حتى لا يكاد يهملها واحد من كبار العازفين .

السيناريو ، القصة السينمائية **scenario**
(It.) (screen play) *scénario m.* (drama)

مصطلح اشتق من الإيطالية وشاع باللغات الأوربية الأخرى في القرن التاسع عشر ، ومعناه : نص المسرحية المرفقة به تعليمات المخرج الفنية من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي ... إلخ وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهر هذا المصطلح ليعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة وإعداد القصة سينمائيًا في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية وإمكانيات هذا الفن الجديد . وقد يشترك في كتابة القصة السينمائية أكثر من كاتب ومؤلف ، كمن يختص بتأليف الموضوعات وتقديم الأفكار ، ومن يقيم البناء الدرامي ويجيد رسم الشخصيات ، ومن يبتكر النكتة والدعابة ، على أنه من بين كتاب القصة السينمائية من يستطيع القيام بجميع هذه الأعمال .

(معجم الفن السينمائي)

Beethoven* — الذي نجدُ به الخطَّ الميلوديَّ الطَّويلَ المتدفّق من أول الجزء إلى آخره مشحونًا بقوةٍ تعبيريّةٍ بالغةِ التأثير والتركيز عن المشاعر كما هي الحالُ في سيمفونيّته التاسعة — بل هو يصوغُه في هيئة مقطوعاتٍ قصيرةٍ تشبه الموسيقى الفاصلة intermezzo* ، حتى لقد أُطلق هو نفسه هذه التَّسْمِيَة على الجزء البطيء الحركة في سيمفونيّته الرابعة وذلك لاشتماله على طابعٍ بصور لحظةً عابرةً من لحظات الخيال . وكانت لشومان أهميّةٌ أخرى في عالم الموسيقى لا تقلُّ عن أهميّته كمؤلّف ، فقد كان يعملُ بالصحافة ويرأسُ تحرير مجلّةٍ موسيقيّة تعدُّ مرجعًا للحياة الموسيقيّة المعاصرة له . ومن خلال نفوذِهِ في هذا المجال أدّى خدماتٍ جليلةً للكثير من الموسيقيّين المبتدئين ، وكان له الفضلُ في تقديمهم إلى العالم الموسيقيّ ، ومن بين هؤلاء الموسيقيِّين شوبان Chopin* وبرامز Brahms* ومندلسون Mendelssohn* الأشقّاءُ الثلاثةُ الذين تربط بينهم سماتُ الموسيقى الرومانسيّة .

وفي عام ١٨٥٤ أصابه مسٌّ عقليٌّ انتهى به إلى أن ألقى نفسه في نهر الراين ثم أُنقذ وأُدخل إلى مصحّةٍ عقليّةٍ بقي فيها إلى أن قضى نحبه . وقد تميّزت أعمالُ شومان بنظرةٍ رومانسيّة أدبيّة ، دليلُ ذلك العناوينُ الخياليّةُ لمقطوعاته للبيانو مثل « الكرنفال » Carnival و « الفراشات » Papillons و «مشاهد الطفولة» وقد قدّم إلى جانب سيمفونياته الأربع كونشيرتو للبيانو وآخر للفيولينه وثالثًا للتشيللو وثلاث ثلاثيات وتريّة وعددًا من الأغاني .

scissor leap (blt.) see: **pas ciseaux**

Scopas **سكوپاس**

Scopas (arts) (٤٢٠–٣٥٠ ق.م)

معماريٌّ ومثّالٌ من إفسوس Ephesus من معاصري پراكستيلس Praxiteles* وليزيپوس Lysippus* وإن اختلف عن الأوّل اختلافًا بيّنًا ، فقد كان يمثّل بحق ما يسودُ عصرهُ من قلقٍ وتمزّقٍ ، ورغم أنه كان مثّالًا ومعماريًّا في الوقتِ عينِهِ فإننا لا نعرفُهُ إلا عن طريق بعضِ البقايا المشوّهةِ من مثلّثات وجبهيات pediments* معبدِ أثينا آليا Athena Alea في تيغاي Tegaea بأركاديا التي جرى نحتها تحت

لكنه كتب « أغاني رفيعة » Lieder* بقيت منها ٦٠٣ أغنيات . وشوبيرت هو مبتكر هذا النوع من الأغاني ، وهي في بنائها الموسيقيّ لا تتبعُ قواعدَ ثابتةً في صورةِ نموذجٍ معيّن ، وإنما يتبع فيها اللّحنَ والموسيقى المصاحبة قصائدَ الشِّعْر في معانيها الظاهرة والباطنة على حدٍّ سواء . أما المصاحبة فهي مشاركةٌ إيجابيّةٌ لتوضيح المعنى ، ولهذا كانت الصِّلةُ بين الموسيقى وبين الشِّعرِ وثيقةُ إلى حدِّ أنها تخلق بينهما نوعًا من الألفةِ الخاصّة ، وعندها تقوم بينهما وحدةٌ سيكولوجيّة . وهذا ما يجعلُ لكلِّ أغنيةٍ شخصيّتها الموسيقيّة المختلفة عن الأخرى ، وإن اشتركت جميعًا في بعض الصِّفات المميّزة لأسلوب شوبيرت ، وهي الجاذبيّةُ وثراءُ الميلوديّة melody * والإيقاعُ البسيطُ الشبيهُ بإيقاع الأغاني الشعبيّة إلى جانب الهارمونية harmony* السَّلِسة التي كان يُعدُّها بالسليقة دون جهدٍ أو اصطناع . ومن أشهر هذه الأغاني الرفيعةِ قصيدةُ « ملك الحور » King of elves — وهو مَلَكُ الموتِ في بلاد الشَّمال — للشاعر غوته Goethe ، وقد صاغها شوبيرت في روعة تهزُّ المشاعرَ وتشدُّ الوجدان . ألّف تسْعَ سيمفونيّات وعددًا من الرُّباعيّات الوتريّة والصونات والرقصات والفانتازيات والقِطع الموسيقيّة moments musicaux والبـــــــادِراتِ impromptus* .

Schumann, Robert **شومان ، روبرت**

(mus.) (١٨١٠–١٨٥٦)

مؤلّف موسيقى ألمانيّ اتّبع نهْجَ شوبيرت Schubert* في الأغاني الرّفيعة Lieder* واختلف عنه في السيمفونيّات ، إذ لم يلتزم بالسيمفونيّة الكلاسيكية كإطار بنائيٍّ يحتوي المضمونَ الموسيقيَّ الرومانسيَّ ، بل تُشْبِهُ السيمفونيّةُ عندهُ القصّةَ الخياليّة في طابعها الموسيقيّ وخيالها كما هي الحالُ في سيمفونيّة الراين [السيمفونية الثالثة] بصفةٍ خاصةٍ بصورها الواقعية المحسوسة إلى جانب تصوير المناظر الطّبيعيّة كالغابات والمراعي والبساتين والزُّهور حين يداعبُها نسيم الرَّبيع . ولا تشتمل سيمفونيّاتُ شومان من جهة أخرى — على حدّ قول ماكس غراف — على جزءٍ بطيءِ الحركةِ في عظمةِ ما كان يكتُبه بيتهوفن

« التنويعات الأوركسترالية » . وقد كتب شونبرغ أيضًا كونشيرتو للبيانو وآخر للفيولينه وقصيدًا سيمفونيًّا هو « پلياس ومليزاند » Pelléas and Mélisande ، وكذا سيمفونيّتين للحجرة وأربع رباعيّاتٍ وتريّة والعديد من الأغاني ومعزوفات البيانو .

Scholastic **(الفلسفةُ) الاسكولائيّة أوالمدرسيّةُ**

scolastique adj. (cul.)

تعبيرٌ عن الفلسفة المسيحيّة بأوربا خلال العُصور الوسطى ، وأشهرُ روّادها القدّيسُ أوغسطين . وعلى حين اقترنت إبّانَ القرن التاسع بالأفلاطونيّة والأفلاطونية الجديدة ، اقترنت خلالَ القرن ١٤ بفلسفةِ أرسطو التي وفدت إلى أوربا عن طريق العرب ، ومن ثَمَّ أدت دورها في التوفيق بين الاتّجاهِ الأرسطيِّ العقليِّ وبين الفكرِ المسيحيِّ الدِّينيِّ . وانتهت الاسكولائية ببزوغ عصرِ النَّهضة حين اقتحمت الفلسفةُ الحديثةُ أسوارَها .

school of Fontainbleau (arts)

see: **Fontainbleau, school of**

school of Paris **مدرسةُ باريس**

école f. de Paris (arts)

تعبيرٌ شاملٌ فسيحٌ بعبّر عن ازدهارِ الفنِّ الحديثِ في باريس خلال العُقودِ الأولى من القرن ٢٠ . ويأتي على رأسِ روّادِ هذه المدرسة بيكاسو Picasso* وبراك Braque* وماتيس Matisse* . وتُعدُّ مدرسةُ باريس مَهْدَ العديدِ من الحركاتِ الفنّيّة مثل الأنبياء Les *Nabis والمتوحشين Les *Fauves والتكعيبيّة cubism* والسُّورياليّة Surrealism* إلى غير ذلك . كما يُطلقُ هذا المصطلحُ أيضًا على مدرسة تزفين المخطوطات في باريس خلال القرن ١٣ .

Schubert, Franz **شوبيرت ، فرانتز**

(mus.) (١٧٩٧–١٨٢٨)

مؤلّف موسيقى نمساويّ عاش حياته كلّها في فيينّا ويعدُّ من رسُل الرومانسيّة اللامعين ، وقد ألّف جميعَ أنواعِ الموسيقى من سيمفونيّات خلّدتْ جميعُها إلى رباعيّاتٍ وتريّة بقيت على الزمن منها اثنتان أو ثلاث . وحاول كتابة الأوبرات والموسيقى المواكبة للتمثيل فلم يبق منها سوى « روزاموندا » Rosamunda ،

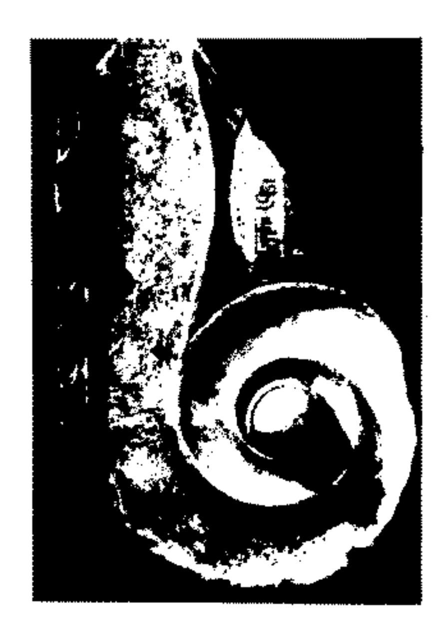
بلغت برغامون أسمى درجات قوّتها ومجدها ، وكان قد ظفر بانتصارات مجيدة على الغالبين Gauls الّذين كانوا يهدّدون المدن اليونانيّة بآسيا الصّغرى من إقليمهم المعروف باسم « غالاطيا » . وكان الغرضُ من تشييد هذا المعبد إضفاءَ الهيبة والمجد على مقام الملك وأن يُطالع العالَمَ اليونانيَّ كلَّهُ بإسهامه في إعلاء شأن الإغريق بمواصلة كفاحهم ضدَّ البرابرة .

وقد بات من الممكن بفضل الجهود المضنية التي بذلها المنقّبون الألمانُ عن الآثار تقييمُ أعمالِ هذه الفترة وإعطاؤها حقّها من التقدير . فقد بدأت الحفائرُ عامَ ١٨٧٨ وتوالى تجميعُ الأجزاءِ التي يُعثَرُ عليها وترتيبُها الواحد بجانب الآخر في عنايةٍ بالغةٍ وجهدٍ شديدٍ وصبرٍ . وما كاد ينصرمُ نصفُ قرنٍ من الدّراسة حتى تمّ تجميعُ الأثرِ بأكملهِ وأُعيد تشييدُهُ في مَتحف برغامون ببرلين الشّرقيّة الآن .

وَيُعالجُ الإفريزُ موضوعًا مألوفًا في الفنّ الإغريقيّ هو معاركُ الآلهةِ ضدَّ العمالقةِ gigantomachy* . وكانَ الإفريزُ العاديُّ حتى أثناءَ العصرِ المتأغرقِ لا ينتظمُ أكثرَ من اثني عشرَ إلهًا أولمبيًّا في معركتهم ضدَّ العمالقةِ . وكان هذا العددُ كافيًا لملءِ الفراغِ المتاحِ بالإفريز ، غير أن طولَ إفريزِ هذا المذبحِ الذي لم يسبقْ له مثيلٌ كان يتطلّبُ المزيدَ من الأشكال . وأغلبُ الظنّ أن يكونَ قد طُلِبَ إلى علماء مكتبة برغامون إعدادُ قائمةٍ شاملةٍ جامعةٍ للآلهة والأرباب توفّرُ المادّةَ اللازمةَ للفنانين لشغلِ المساحةِ الضّخمةِ لهذا الإفريز .

وكانت الآلهة تُحاط بصور أتباعهم وبالرُّموزِ المرتبطةِ بهم وكأنّها إطار لهم حتى يمكنَ التّعرُّفُ إليهم لأول وهلة . على أن أمرَ هذا المعبدِ بالنسبة للمواطنِ البرغاميّ العاديّ كان مُحيِّرًا نظرًا لاشتمالِ منحوتاتِه على العديدِ من الأربابِ غيرِ المعروفةِ للعامة ، فلجأ الفنانون إلى تذليلِ هذه العقبة بتسجيلِ أسماءِ الآلهة فوق رؤوسهم وكأنّها البطاقاتُ ، مما ساعدَ الأركيولوجيين فيما بعدُ على إعادةِ تركيبها وترميمها وتفسيرِها بدقّةٍ .

وعلى النّقيضِ من العنايةِ المُفرِطة بتسجيلِ الألمِ المُبرِّح والعذابِ الرُّوحيّ المتجلّيين في المنحوتاتِ البرغاميةِ المبكّرة ، اتسم قتالُ الآلهةِ ضدَّ العمالقةِ بالعجلة في القضاءِ على خصومهم مقرونةً بما يُشبهُ الاستخفافَ وقلّةَ المبالاةِ ، وغلّفَ المرح مشاهدَ اغتيالِ العمالقة ، وهو ما



(شكل ٩٢) لفائف حلزونية

score **كُرّاسةُ التّدوين المُوسيقيّ**

partition f. (mus.)

هُو تدوينُ الموسيقى الّتي يستخدمُها قائدُ الأوركسترِ في ضبطِ إخراجِ المصنّفاتِ الموسيقيّةِ ، أو العازفُ في أداءِ القسمِ الخاصِّ بآلته .

The Scourging of Christ **جَلْدُ المسيح**

(Gk.: **Mastigôsis**) *La Flagellation* (rel. & arts)

اعتادَ الرُّومانُ أن يجلِدوا المحكومَ عليهِ بالموتِ قبلَ تنفيذِ الحُكمِ عليه ، وهكذا أمر بيلاطس الحاكمُ الرُّومانيُّ بجلدِ المَسيح . وجرى العُرفُ بين الرُّومانِ أن يواصلوا جلْدَ المحكومِ عليه بوَحْشيّةٍ حتى يكادَ يلفظُ أنفاسَهُ وهو ما فعلوه بالمسيح . وثمّةَ لوحةٌ معزوّةٌ إلى مدرسةِ رافائيل Raphael* تُسجِّلُ مَشْهَدَ جلدِ المسيحِ محفوظةٌ بالناشونال غالبري في واشنطن . (انظر Chirst at the Whipping (Post

sculptures in the Temple of Zeus at Pergamon *sculptures dans le Temple de Zeus à Pergame* (arts)

مَنحوتاتُ مَعْبَدِ زيُوس فِي بِرْغامون

شَيَّدَ أبومينيس الثاني في الرُّبعِ الأوّلِ من القرنِ الثاني ق.م. مذبحَ زيوس ببرغامون ذا الإفريزِ الشّهيرِ الخلّابِ . وفي أثناءِ حُكمِهِ

إشرافه ، فنرى بينها رؤوسًا مكعّبةَ الشّكلِ فوقَ أعناقٍ غليظةٍ وجباهٍ محدّبةٍ ذاتِ غضونٍ عميقةٍ وأفواهٍ دقيقةٍ معبِّرةٍ تحتفظُ رغمَ الزّمنِ بتعبيرٍ عن ثورةٍ مُضمَرةٍ كامنةٍ نحسُّها في بروزِ الحواجبِ المائلةِ الملقيةِ ظلالَها على نظرةِ العينِ المصوَّبةِ إلى السماءِ . وما أكثرَ ما نجدُ هذهِ الملامحَ في تماثيلِ سكوپاس التي وَصَلتنا نسخٌ منقولةٌ عنها والتي تثيرُ بعضها الانفعالاتِ العنيفةَ ، كما يغلبُ على بعضها الآخرِ طابعُ الاسترخاءِ والإعياءِ ، مثل تمثالِهِ المشهورِ « سقام العشق » Pothos (٣٥٠ ق.م.) (متحف كونسيرڤاتوري بروما) .

وقد عُهِدَ إليه أيضا بإنجازِ منحوتاتِ أحدِ الأفاريزِ الأربعةِ لضريحِ هاليكارناسوس Mausoleum of Halikarnassos* فلم يَجْرِ وراءَ البِدعِ والتّجديدِ كما حاول زملاؤُهُ بل اتّبعَ إيقاعًا موسيقيًّا انتظمَ جملةً من الوضعاتِ المنتشرةِ كالمروحة ، أحيا في كلِّ واحدةٍ منها نمطًا تقليديًّا من خلالِ معاركِ الإغريقِ والأمازوناتِ Amazonomachy* .

(صورة ٦٠١)

screen (folding screen) **سائرٌ ، حاجِزٌ**

paravent m. (arts)

سائرٌ ذو ألواحٍ تُطوى مُفصليًّا ، ويُتخذُ درعًا للريحِ والبرد أو ليحجُبَ ما وراءه . وقد تحملُ تلك الألواحُ تكويناتٍ فنيةً مُصوَّرةً أو منقوشةً (انظر Momoyama period) .

(صورة ٥٩٤)

screen play (drama) see: **scenario**

screens **حَواجِزُ ، فَواصِلُ**

écrans pl. m. (arts)

see: **Momoyama period**

scrolls **لَفائِفُ حلزُونيّة ، حِلْياتٌ حَلَزُونيّة ، مَحالِيقُ**

volutes f. pl. (arch.)

زَخارِفُ حلزونيّةُ الشّكْلِ مستقاةٌ من أشكالِ النباتاتِ المتسلّقة تزيّنُ زوايا تاجِ العمودِ الأيونيّ Ionic order* ، ويُسمّيها بعضُ المعماريّين آذانَ التّاج . كذلك تلجأ الفنون الزُّخرفيّةُ الإسلامية إلى استخدام هذه اللّفائف ولا سيما في العمارة .

(شكل ٩٢)

ومناظر القتال والصّيد ، كما تتجلّى في موضوعاتها الأهمية العظمى التي كان يوليها السومريون للآلهة وللحاكم الذي كانوا يعدُّونه زعيمًا حربيًّا وكاهنًا أعظم معًا . وثمّة عددٌ من الحيوانات المفترسة والمستأنسة تحتل مكانًا مرموقًا بين موضوعات النقش رموزًا للقوى التي تعينُ الإنسانَ على مواصلة الحياة أو تهدِّدُ هذه الحياة ، تختلط أحيانًا في صور مخلوقاتٍ ملفّقة كنسرٍ برأس أسدٍ أو الأفعى التنين أو نفوسٍ حيوانيّةٍ طويلة الأعناقِ وقد التفَّ كلُّ عنقين أحدهُما حول الآخر وتقابل رأساهُما . وفي هذا الفنِّ السُّومريِّ نتبيّنُ كيف كان الرّسمُ في انطلاقته واصفًا موحيًا ، متحلّلًا من قواعدِ المنظور ، كما لم يلتزم بالنسب بين الأماكن والأشخاص .

ويُعدُّ المزجُ بين الأشكالِ الآدمية والحيوانية المعروفُ باسم شريط الأشكال figure band ابتكارًا من خلق فناني الحفرِ الدّقيق في مستهلِّ العصر الذّهبيّ السُّومريّ ، حيث تتراكب الأشكال بعضها فوق بعض مُشكلةً نمطًا تجريديًّا مما أسفر عن اختصاراتٍ في الصورةِ لم نظهر من قبل ، فبالغ حفّار الرّوسميات في تحوير أشكالِ البشرِ والحيوانِ فبدت الأجسامُ ذات استطالة وجمودٍ مُفرطٍ كما استدقّت الأطرافُ حتى صارت وكأنّها خُطوطٌ .

ويعطينا الخاتمُ الأسطوانيّ خلال « العهد البابلي القديم » الانطباعَ بأنه منبثق عن فرع هابطٍ من فروع الفن يبزّ الكمُّ فيه الكيفَ ، واختلفت الموضوعاتُ المستخدمةُ عن تلك المستخدمة خلال « العهد السومري » ، وكذا لم تعدْ تصميماتُ الختم تتناول المشاهدَ الرّئيسية بالقدر الذي تتناول به المشاهد الثانوية والوَحَدات الزُّخرفية التي يملأ بها الفنانُ الفراغ . وما لبثت أن احتلتِ العناوينُ المفسِّرةُ للوحات الأختام الأسطوانية خلال « العصر البابليّ الأوسط » [عهـد الكـاشـيّين Kashites*] مساحاتٍ أوسعَ فوق سُطوحها وقد تحوّلت إلى ابتهالاتٍ طويلة ، بينما انتقلت الرّمزيةُ إلى نفوس الأختام ولم تعدِ الرّموزُ الإلهيةُ تحتلُّ إلا مساحةً متواضعة .

وخلال العصر الأشوريّ غمرنا الحفرُ الدّقيق بأجمل النّماذج المعبِّرة عن روح الفنان الذي استطاع كَبْحَ حرِّيته الجامحة داخل إطار الشّكل بحدوده المقيّدة التي اختارها بنفسه

لحساب الأشوريّين والميديين مُقابل غنائم الحرب ، واستمرت غاراتُهم على المنطقة الممتدّة من القوقاز إلى فلسطين ومن أورارتو إلى إيران طوال القرن ٧ ق.م حتى تم ردُّهم نهائيًّا إلى شمال القوقاز في مستهلِّ القرن ٦ ق.م. وما من شكٍّ في أن هذه القبائل النازحة والتي استقرت بعدُ في إيران كانت تنتظمُ جماعاتٍ عُرفت بالبطشِ والقوّة إذ كانت حياتُهم في ترحالهم وسعيهم وراء القوتِ ينتزعونهُ ويغالبون عليه ، ويحملون معهم نساءَهم وأولادَهُم ويسوقون بين أيديهم قطعانَهُم ولا يحطّون إلا حيثُ الخصبُ ، وسرعان ما كانوا يبادلون أصحاب الأراضي المقيمينَ نفعًا بنفعٍ لينزلوا لهم عن جانبٍ من الأرضِ يفلحونه لقاءَ ما يؤدّونهُ من خِدْماتٍ ، ولكنّهم لا يلبثون أن يزاحموا الأهلين في حقِّهم ويغلبوهم عليه ، وإذا هم بعد قليل سادة الأرض . وكان هذا الصراعُ الدّائبُ بين المقيم والوافد سمةً من سماتِ ذلك العصر تجلّى أثرهُ في اختفاءِ مدنٍ إلى غير رجعةٍ وانزواء أخرى إلى حين ثم عودتها للظّهور .

seals (glyptic art) *cylindres m. (glyptique)* **الأختامُ ، الرّوسميّات ، فنُّ الحفرِ (arts) الدّقيق على الأحجار**

لم يكن في بلادِ ما بين النّهرين قبل سنةِ ٣٠٠٠ ق.م غيرُ نوعينِ من الفن ذي البعدين ظهرا في الخزف المصوَّرِ والأختامِ المنبسطة seals نُقِشت عليها مشاهدُ طقوسِ الدّيانة السُّومرية مع ما تحمل من عرضٍ لجوانبَ من الحياةِ اليوميّة . وفي العهد المُمهِّد للتاريخ السُّومريّ ابتُكر نوعٌ جديدٌ من الأختام هو الختمُ الأسطوانيُّ cylinder seal وكان من أسطوانةٍ حجريّةٍ ، يتّسع سطحُها لتصميمٍ أكبر منه في الخاتمِ المنبسط ـــ الذي كانت المساحةُ المتاحةُ للنّقشِ فيه شريطًا ضيّقًا ـــ فإذا دارت الأسطوانةُ فوق الطين نشأ عن ذلك إفريزٌ متّصلٌ والتقت نهايةُ النقشِ ببدايته . وسواءٌ ظهر هذا الشّكلُ من الأختامِ عَرَضًا أو ابتُكِر عَمْدًا فلقد عكس منذُ البدايةِ السِّماتِ السُّومريّةَ واضحةً وظلَّ إلى الأبدِ أمينًا على إبرازِ الرُّوح السومريّة جنبًا إلى جنبٍ مع الكتابةِ المسماريّةِ cuneiform* . والحصيلة التصويرية التي قدّمها هذا الخاتمُ بالغةُ التنوُّع إذ ابتكرت نمطًا فريدًا بين فنونِ الشّرقِ الأدنى مثل مشاهد المواكبِ العقائديّةِ وتقديمِ القربانِ

كان له انعكاسٌ على نفسيّةِ المشاهد فغدا يتطلّعُ بمزيدٍ من الدّهشة والإعجاب إلى براعة الآلهةِ والتنوُّعِ الخياليِّ لأسلحتهم وأساليب قتالهم بدلًا من الشُّعورِ بالعطفِ على ضحاياهم .

وأغلبُ الظّنِّ أن هذه المعاركَ الأسطوريّة المنحوتةَ قد أنشئت كي ترمُز إلى القتالِ بين البرغاميين والغاليين ، وقد بدا البرغاميون فيها مخلوقاتٍ فوق مستوى البشر بينما ظهر الغاليون وحوشًا بشعةً ، بعد أن خلّفت الواقعيةُ الصّريحة التي ذاعت بين الجيلِ البرغامي المبكّر مكانها لتكويناتٍ جارفةٍ كاسحةٍ تستخدم لغةً مرئيّةً شديدةَ البلاغة . وهكذا انقلبت واقعيّةُ المدرسةِ البرغامية الأولى إلى مغالاةٍ ، فإذا كانت العضلاتُ المفتولةُ لبعض الأشكال سليمةً من وجهةِ النظر التّشريحيّة إلا أنها تبدو أحيانًا أقربَ إلى نماذجِ الأبحاثِ العلميةِ منها إلى إبداعِ الفنانين الذين بزّوا غيرهم في السّيطرةِ على الرخام وتطويعهِ لأغراضهم ، إذ برعوا إلى حدٍّ كبيرٍ في تسجيلِ التفاصيل .

ولو أنّا عقدنا المقارنةَ بين الفنِّ البرغاميّ المتأغرقِ خلال القرن الثاني ق.م والفنِّ الأثينيّ الإغريقيّ خلالَ القرن الخامسِ ق.م لوجدنا تعارُضًا بين أسلوبين يتنبّذ أوّلُهما بالضّخامةِ المُبهرةِ ويرقُّ الثاني باعتدالِ نِسَبِه المنطقيّة ، يموزُ الأوّلُ بالانفعالات الجيّاشة ويقتصرُ الثاني على الأحاسيسِ المتّزنة . وعلى حين يمتازُ الأوّلُ بالبراعةِ الفائقةِ يتّسمُ الثاني بالصّفاءِ الوقورِ والسّكينةِ الجليلة ، فتأخذُ الميلودراما المتأغرقةُ محلَّ الدراما الإغريقيّة والتنوُّعُ مكانَ الوَحْدة .

مجملُ القولِ إن الحضارةَ الإغريقيّة جعلت من الإنسانِ مثلها الأعلى بينما اتّخذ العصرُ المتأغرقُ نموذجه من الإنسانِ الخارقِ للعادةِ العاجزِ عن السيطرةِ على مصيرهِ بعد أن سقط بين فكّي العواصف والأنواء وتمزّق تحت أثقال ظروفه المتجهّمة التي انفلت زمامُها من يده .

(الصورتان ٥٩٣ ، ٦٠٠)

Scythians **السّكوذيّون ، السّكيثيّون ،** *les scythes* (cul.) **السقيثيون ، السكيثيون**

شعبٌ من أصلٍ إيرانيٍّ وفد على غرب آسيا من جنوب روسيا عبر القوقاز ، وجاء ذكرُهم في التّوراة والنّصوصِ الأشوريّةِ والأورارتية ، كما ذكرهم هيرودوت مُطلقًا عليهم اسم « إسكوزا » . وقد أغاروا على آسيا الغربية خلال القرن ٨ ق.م. وهم شعبٌ من البدوِ الرُّحلِ ، وكانت من بينهم قبائلُ محاربة تخدُمُ تحت إمرةِ زعمائها جنودًا مُرتزقةً ، وتقاتل

والتي لم تكن تتعدّى بضعة سنتيمترات مربّعة ، مما اضطره إلى التركيز الشّديد في شخوصه والاقتصار على ما هو جوهريٌّ فحسْبُ . ورغمَ دقة المساحة المصوَّرة فإن ذلك لم ينلْ من جمالها وعظمتها ، ورغمَ ضآلةِ سطح الخاتم إلا أنه يوحي للمُشاهد بضخامته ، فبينا نرى الحيواناتِ المفترسةَ تتصارعُ على سطحه من أجل بقائها ، ونرى البطلَ يناضل لفرض سيادته ، ونرى الشّياطينَ والجانَّ يتصارعون . كذلك انتهى تصويرُ الفزع المأثور عن فنِّ العصور البكْرة ، فغدتِ الحيواناتُ الآبدةُ ترعى بسلام على سُفوح الجبال ، والطّيورُ تحطّ فوق أعوادِ الأدغال ، وقليلةٌ هي الفتراتُ التي عكسَ فيها فنُّ الأختام الأسطوانية قدسيةَ الطّبيعة بمثل هذا التأثير .

(صورة ٥٨٩)

The Seamless Coat **الثّوبُ الطّاهر**

La Tunique sans Coutures (rel.)

هو ثوبُ المسيح المنسوجُ غير المخيط .

seascape **مَنظَرٌ بَحْري**

paysage m. marin

مشهدٌ بحريٌّ قد تظهرُ فيه بعضُ السُّفنِ أو شاطئٍ أو جَبلٌ بعيدٌ أو غيرُ ذلك بشرطِ أن يكونَ البَحْرُ هو أهمَّ ما يلفتُ النّظرَ في الصُّورة .

second intermediate period *deuxième période intermédiaire* **(cul.)** **عصرُ الانتقالِ الثّاني**

هو العصرُ الذي غزا فيه الهكسوس مصرَ ، ويشمل الأسرةَ ١٣ إلى الأسرة ١٧ ، من عام ١٧٨٠ إلى عام ١٥٧٥ ق.م.

seicento (It.) (arts) **القرنُ السابعَ عشَرَ**

اصطلاحٌ يُطلَقُ على نتاجِ القرنِ السابع عَشَرَ فنًّا وأدبًا في إيطاليا .

Sekhmet *Sekhmet* (rel.) **سخْمتْ**

إلهةٌ مصريةٌ لها صِفةٌ حربيّةٌ وتمثَّل برأس لَبُوَةٍ .

Seleucids **السّلوقيّون**

Séleucides m. pl. (cul.)

كان الجزءُ الأكبرُ من دولةِ الأخمينيين Achaemenids* بعد الصّراع بين خُلفاءِ الإسكندرِ من نصيبِ سلوقس Seleucus الّذي تزوَّج بأميرةٍ إيرانية كي يمزجَ بين الدّم المقدونيّ والدّمِ الإيرانيّ أسوةً بسلفِهِ الإسكندر ، ثمَّ شقَّ طريقًا ملكيًّا بين عاصمتَي مملكتِهِ : سلوقية على نهرِ دجلة وأنطاكية على نهرِ العاصي . وقد حاولَ خلفاؤهُ من الملوكِ السّلوقيين توثيقَ الصِّلاتِ بين الإيرانيين واليونانيين وأن يجعلوا منهما شعبًا إغريقيًّا واحدًا فاستجلبوا الكثيرَ من الإغريقِ إلى إيرانَ كي يطبعوا الحياةَ بطابعٍ إغريقيّ ، وكي يُنجبُوا ذَراريَ إغريقيةَ الدِّماء ، كما نزلوا عن الكثيرِ من سيادتِهم لكي يزيدوا الإيرانيّينَ ألفةً بهم ؛ ولكن هذا كله لم يُجْدِ ، وإذا اليونانيون يأخذون عن الإيرانيين بدلًا من أن يأخذ عنهم الإيرانيونَ ، وإذا هم يغدونَ إيرانيّي الطابَعِ بدلًا من أن يغدو الإيرانيّون إغريقيّي الطابَع . وكان هذا أظهرَ أثرًا في الرِّيفِ الإيرانيِّ منهُ في الحواضرِ الّتي بدا فيها الطّابعُ الإغريقيُّ متميّزًا شيئًا . ومضى الحالُ على هذا المنوالِ إلى أن اقتطعت قبائلُ البارت الإمبراطوريةَ السلوقيّةَ وأقامت هناك دولةَ البارت Parthia* .

self-protrait **صورةٌ ذاتيّةٌ**

autoportrait m. (arts)

تصويرُ الفنانِ لذاتِهِ .

Seljuk painting *peinture f. seldjouk* (arts)

التّصويرُ الإسلاميُّ في عَهْدِ السّلاجقةِ

كانت إيران والعراق وآسيا الصُّغرى تحتَ حُكمِ الأتراكِ السلاجقةِ من منتصَفِ القرنِ ١١ حتّى الغزوِ المغوليِّ في النّصفِ الأول من القرنِ ١٣ ثم ما لَبِثَتْ أن تفرّقت دُويلاتٍ مستقلّةً يحكمُها الأتابكةُ . ونرجعُ أوّلَ مخطوطةٍ مصوَّرةٍ من مدرسةِ العراق [مدرسة بغداد] إلى عام ١١٨٠ م حينَ كانَ السلاجقةُ يُسيطرونَ على العِراقِ منذُ أكثرَ من مئةِ عام . ولم يقتصر السلاجقةُ على اقتباسِ النّماذجِ الفارسيّةِ ، بل لقد تمثّلوا أيضًا حضارةَ الصّينِ البُوذيّةَ وأخذوا الكثيرَ عن الأويغوريين Ouigour الذينَ لم يُعرَف عنهم أنّهم ابتكروا حضارةً خاصّةً بهم ولكنهم تشبّعوا منذُ عهدٍ بكافّةِ المؤثِّراتِ الحضاريّةِ المحيطةِ بهم ، فهم قد اعتنقوا المانويةَ Manichaeism* على أيدي الفرسِ المانويين النازحينَ خلالَ القرنِ ٩ غيرَ أنّهم ما لبثوا أن تحوّلوا عنها في مستهلِّ القرنِ ١٣ إما إلى البوذيّة أو إلى المَسيحيّة التي بشّر بها النّساطرة .

Semele *Sémélé* (myth.) **سِيمِيلِية**

see: **Dionysius**

Senatus Populusque Romanus

see: **S.P.Q.R.**

Seneca **سِنِيكا**

Sénèque (cul.) **(٤ ق.م – ٦٥م)**

فيلسوفٌ رومانيٌّ وُلِدَ بقرطبة . كَتبَ مقالاتٍ ورسائلَ أخلاقيّةً بأسلوبٍ متميِّزٍ بوضوحِ الفكرِ وقُوّةِ التّأثيرِ كانت من أروعِ ما كُتِبَ عن الفلسفةِ الرُّومانيّةِ حتى إذا حُكِمَ عليهِ بالنّفي في جزيرة كورسيكا تحوّلَ للكتابةِ المسرحيّةِ وإن أثقلَ مسرحهُ بالخُطَبِ الرّنانةِ والأفكارِ العَميقةِ الّتي تثيرُ النّقاشَ والتأمُّلَ والتي تقلّلُ من صلاحيةِ أعمالهِ للتمثيلِ وترتفع بها إلى مجالِ الدّراسةِ والتّحصيل .

وقد دفعت شُهرةُ سنيكا الفلسفية بأغريبينا أمِّ نيرون Nero إلى أن تَعْهَدَ إليه بتعليمِ ابنها الحِكمةَ وهو لا يزالُ بعدُ في الثانيةَ عشرةَ من عمرِه . فلازمَهُ خمسَ سنينَ قبلَ أن يعتلي عرشَ الإمبراطوريةِ وخمسَ سنينَ أخرى بعد أن أصبحَ إمبراطورًا . ولم يكفَّ طوالَ هذه الفترةِ عن كتابةِ الرّسائلِ التي يُبَسِّطُ في بعضِها فكرَه الرِّواقيَّ وفي بعضِها الآخر توجيهاتِهِ ونصائحَهُ لنيرون . وقد أدى إلى جانبِ الإمبراطورِ دورًا هامًّا في محاولةِ إصلاحِ الحُكمِ الإمبراطوريِّ ، وإن لم يُغفرْ له سُكوتُه على سوءاتِ نيرون ومفاسِدِه وتعطُّشِه الدّائمِ للجرائمِ والشُّرور . غيرَ أن نيرون لم يَغْفِر له انسحابَهُ من بلاطِه واعتزالَهُ فبعثَ إليه في معتزلِهِ يتّهمُهُ بالتآمرِ على حُكمِهِ وطلبَ إليه أن ينتحرَ أو يُسلِّمَ نفسَهُ لينفذَ فيه حُكمُ الإعدامِ ، وآثر سنيكا الانتحارَ بتناوُلِ سُمِّ الشوكرانِ الذي انتحر به سُقراطُ من قبلُ حتى لا يمنحَ الإمبراطورَ المجنونَ لذّةَ التّشفّي منه .

وكان التّشاؤمُ سمةً غالبةً في حياته ولَّدتها في نفسِهِ الفلسفةُ الرواقيةُ حتى كان يتمنى الموتَ وينتظرُهُ بوصفه مخلِّصًا له من آلامِ العيش ، بل إنه كان يرى أن من حقِّ الإنسانِ اختيارَ اللّحظةِ التي يغادر فيها الحياةَ والطّريقةِ التي يغادرُها بها ما دام يرى في ذلك خلاصًا من

سابق مكانته بين رجال البلاط .

ومن بين أجمل ما حملته هذه القصة ما جاء على لسان أمنمحات الأول إلى ابنه سنوسرت الأول يصف أفعاله :

« كنت أبذر الشعير الذي يحبه إله الحب ، وقد أنعم علي النيل في كل وادٍ عريض . ما تركت أحدًا يشكو ظلمًا أو جوعًا ، وعاش الناس جميعًا في ظل سلام شامل بفضل ما فعلته لهم وكلهم ألسنة تلهج بالثناء علي » .

غير أن أمنمحات الأول ما لبث أن امتلأ قلبه بالريبة والشك حين وقع على مؤامرة لاغتياله ، فإذا هو ينصح ابنه بالابتعاد عن الناس والحذر منهم ويعد ذلك السبيل الذي لامناص منه للحفاظ على العرش فيقول :

« ألق إلي بسمعك لتعي كلماتي ، إذا شئت أن تكون ملك الأرض وسيدها ، وأن تنال الخير الكثير فابتعد عمن هم دونك فإن الناس لا يخشون إلا من يرهبون ، ولاتخرج إليهم وحدك ولا تضمر الود لأحدهم ولا تتخذ منهم صديقًا ، ولا تركنن إلى أحد في شدة ، فعند المحن يفتقد الصديق . لقد أعطيت السائل وكفلت اليتيم ولم أحجب بابي عن حقير ، وكان هو والعظيم عندي سواء . وإذا من تنكّر لي هو من أطعمته ، وكان من مد يده إلي بالشر هو الذي مددت أنا يدي له بالخير » .

separated (blt.) see: **écarté**

September **سِبتمبر**

septembre m. (cul.)

مشتق من اسم الشهر السابع حينما كانت السنة تبدأ عند الرومان بشهر مارس .

Septuaginta **التَّرجمةُ السَّبعينيّة**

(Lat.) (rel.)

هي الترجمة اليونانية لأسفار العهد القديم العبرية ، وقد ضمت إليها الأسفار القانونية الثانية التي كتبت باللغة اليونانية بعد زمن عزرا الكاهن الذي رجع من سبي بابل إلى أورشليم في القرن الخامس قبل الميلاد . وهي الترجمة التي قام بها سبعون عالمًا من علماء اليهود الذين يجيدون اللغتين العبرية واليونانية ، وكان ذلك عن طلب بطلميوس الثاني فيلادلفيوس حاكم

sensuous **حِسّي ، شَهَوانيّ**

sensual (aesth.)

ومنبعه الإحساسات الجسدية وما يصحبها من لذة .

sentiment **العاطِفةُ**

sentiment m. (aesht.)

إذا كان الوجدان affect* مشاعر عابرة فإن العاطفة على العكس منها مشاعر ثابتة . وتخالف العاطفة الانفعال emotion ، فهي تلقائية غريزية وهو اكتسابي إرادي إلى حد ما . وقد تنطوي العاطفة المفردة على انفعالين متضادين كالحب والكراهية ، وهو ما يحسه المرء إزاء وطنه ، فهو على حين يكن للوطن الود ، يضمر للعدو البغض .

Senwhi **سنوحي**

Senouhé (cul.)

تبدأ قصة سنوحي المصرية بإعلان خبر وفاة الملك أمنمحات الأول في أثناء قيام جيشه بحرب في الصحراء الليبية تحت إمرة ولي عهده سنوسيرت الأول . وهو الخبر الذي لم يكد يبلغ سنوحي الذي كان أحد قادة هذا الجيش حتى ارتاع وقرر الفرار لسر لم تذكره القصة وإن غلب على الظن أنه كان شريكًا في مؤامرة استهدفت قتل أمنمحات الأول وإقصاء ولي عهده عن العرش .

واتجه سنوحي عبر الصحراء إلى العريش ، وما زال يحث السير حتى استقر به المقام بفلسطين في ضيافة أحد شيوخ البدو ، وما لبث أن تزوج بكبرى كريمات الشيخ الذي أقطعه جزءًا من خير أراضيه وهو ما أوغر صدور الكبيرين عليه ، حتى تصدى له بطل مرهوب الجانب من فتيان القبائل المجاهدة ممن عرفوا بالبأس الشديد وطلبه للنزال . وعندما التقى الخصمان أطلق سنوحي سهمًا أصاب عنق خصمه ثم أهوى عليه ببلطة فقضى عليه . وعاش سنوحي بعد هذا معززًا مبجلًا حتى أدركته الشيخوخة ، وبدأ الحنين إلى وطنه يهزه ، وبرح به الشوق إلى العودة إلى مصر متمنيًا أن يدفن في الأرض التي ولد فيها . وفي هذه الأثناء تصل أخبار سنوحي إلى قصر فرعون فيصدر أمرًا بالعفو عنه والسماح له بالعودة إلى الوطن . وعندما عاد سنوحي أحسن فرعون لقاءه ورده إلى

أحزان الحياة وما دام ذلك لا يلحق أذى بغيره من الناس .

وقد ألف سنيكا تسع مآسٍ في أسلوب شعري رصين ، ويرى الكثرة من النقاد أنه لم ينظمها لتمثل على المسرح . وتتميز هذه المسرحيات بانقسامها إلى فصول خمسة ، ملتزمة في ذلك بوحدة الزمان والمكان والحدث . ينضم إلى هذا اشتراك الجوقة الغنائية Chorus* والإكثار من المعارضة الجدلية ، وإظهار شبح القتيل يطالب بالثأر والاستغناء بالخطب المسهبة عن عرض الأحداث العنيفة .

Senmout **سِينمُوت ، سِنمُوت**

Senemout (arts)

هو المهندس المصري الذي شيد معبد الدير البحري في عهد الملكة حتشبسوت ، وكان صفيها الأثير والمشرف على أراضي آمون ومربي ابنة الملكة . وكان إلى سننموت حل مشكلة تحت شخصين متجاورين ، فهو مرجع هذا الإبداع لانعدام وجود سابقاتٍ له . فهو يعرض الجسم في جلسته متربعًا أو واضعًا مرفقيه على ركبتيه ومتدثرًا برداء يجعله على شكل مكعب لا يبرز منه إلا الرأس . غير أن هذا النوع من التماثيل اختفى بعد سقوط سننموت وبعد إخفائه عن الأنظار .

(صورة ٦٠٣)

sensation **الإِحْساسُ**

sensation f. (aesth.)

تأثر مراكز معينة من المخ بما يوقظ ، بصريًا أو سمعيًا أو لمسًا أو تذوقًا أو شمًا ، وهذا لا يكون إلا عن دراية الكائن نتيجة لطواعية أعضاء الحس واستجابتها للمؤثر الخارجي .

sensibility **القابليّةُ للإحساس ، الحساسيةُ**

sensibilité f. (aesth.)

استعداد النفس والذوق للاستثارة بكل ما يثير الإحساسات من عطف وحنان وألم إلى غير ذلك .

sensualism **اللَّذةُ الحِسِّيّة**

sensualisme m. (aesth.)

في الفن هي الاستجابة المباشرة للمؤثرات الحسية .

طُوبى للجياعِ والعِطاشِ إلى البِرِّ . لأنهم يُشبَعُون . طُوبى للرُّحماءِ .لأنهم يُرحَمون . طُوبى للأنقياء القلب .لأنهم يعاينون الله . طُوبى لصانعي السَّلام ، لأنهم أبناءَ الله يُدعَوْن . طُوبى للمطرودين من أجلِ البِرِّ .لأن لهم ملكوتَ السَّموات . طُوبى لكم إذا عَيَّروكم وطَردوكم وقالوا عليكم كلَّ كلمةٍ شرِّيرةٍ من أجلي كاذبين . افرحوا وتهلّلوا .لأنَّ أجرَكم عظيمٌ في السَّموات . فإنهم هكذا طَردوا الأنبياءَ الذين قبلَكم.» [متى ٥ : ١–١٢] ويُطلَقُ على هذه الحِكَمِ التي ألقاها السَّيِّدُ المسيحُ في موعظةِ الجبل اسمُ « التَّطْويبات » Beatitudes لأنها كانت تبدأ جميعًا بكلمة « طُوبى لـ ... » Beati .

Seurat, Georges (arts) **سيرا ، جُورْج (١٨٥٩–١٨٩١)**

مُصَوِّرٌ فَرَنْسيٌّ من أعظم الفَنَّانين المُبْدعين في أواخرِ القَرْنِ التَّاسعَ عَشَرَ . التَحَقَ بِمَدْرسةِ الفُنُونِ الجميلةِ بباريس في سنِّ السَّادسةَ عَشْرةَ ، ثُمَّ عَكَفَ على دراسة الرُّسومِ الجداريَّة بكنيسة سان سولبيس من عَمَلِ المُصَوِّر ديلاكروا Delacroix* ، كما دَرَسَ أعمالَ الفَنَّان پييرو دللا فرنشسكا Della Francesca* الَّذي تَرْبطُ بينهما وَشائجُ من الحسِّ العميق بالجمال الشَّكْليِّ والهَنْدَسيِّ . وفي عام ١٨٨٤ شَغَلَ نَفْسَهُ هو وصديقه الفَنَّان سينياك Signac* بنظريَّاتِ اللَّوْن الَّتي طلَعَ بها العُلماءُ وَقْتَذاك ، وبِصِفةٍ خاصَّةٍ نظريَّةُ « التَّباين والتَّوافق » simultaneous contrast ونظريَّةُ « تفاعُلِ الألوان المُكَمِّلة لبعضها البعض » interplay of complementary colours . وقد استَخْدَم سيرا ثلاثَ مَجْموعاتٍ من الألوان المتاممة : [المُكَمِّلةِ لِبَعْضها البَعْض] هي الأَخْضر والأَحْمر ، والأَزْرق والبرتقاليّ ، ثُمَّ البَنَفْسجيّ والأَصْفَر في لَمَساتٍ صَغيرةٍ مُتجاورةٍ أُطْلِقَ عليها اسْمُ « الانشطاريَّة » divisionism* ، وَطَبَّقَ هذا الأسلوب للمرَّةِ الأولى في لَوْحته الشَّهيرة « عصر يوم الأحد في جزيرة لاغراند جات بنهر السين » ١٨٨٦ (معهد الفنون بشيكاغو) الَّتي كانت الثَّمرةَ النِّهائيَّةَ لِسِلْسلةٍ من العُجالاتِ التَّخْطيطيَّةِ الزَّيْتيَّةِ والرُّسوم .

وَقد زاول سيرا أُسْلوبَهُ الانشطاريَّ في

وأبيس خلال العَصْرِ اليونانيِّ الرُّومانيِّ ، ويضمُّ عبادةَ الإلهين أوزيريس وأبيس . وتقامُ هذه العبادةُ المُركَّبةُ في المعابدِ المُسمَّاة سيرابيوم Serapium المُستَمدَّةِ من اسم الإله سيرابيس وأشهرُها سيرابيوم الإسكندريَّة . (انظر Apis) (صورة ٦٠٥)

serdab **سِرْداب**

serdab (arch.)

هُو غُرفةٌ مُخصَّصةٌ في الجدارِ الجَنوبيِّ للمَصْطَبة mastaba* المِصْريَّة أُطلِقَ عليها اسمُ السِّرْدابِ لكي تُودَعَ بها التَّماثيلُ الاحتياطيَّةُ أو البَديلةُ التي كان الغَرَضُ منها إرشادَ الرُّوح إلى جُثَّةِ المتوفَّى في المقبرة ، وكانت تقومُ مقامَ المتوفَّى في تلقِّي القربانِ من البَخورِ ، وبذلك يبعثُ المتوفَّى نفسَهُ إلى الحياةِ . وكان يشيَّدُ أمامَ السِّرداب سدٌّ يفصِلُهُ عن غرفةِ الطُّقوسِ تتخلَّلُهُ كوَّةٌ أو أكثرُ في مُستَوى النَّظرِ .

serenade **سيرِينَادَة**

serénade f. (mus.)

تعني حرفيًّا مَقْطوعةً موسيقيَّةً تُعزَفُ ليلًا في الهواءِ الطَّلْقِ ، وتكون في العادةِ أُغنيةَ حُبٍّ يتغنَّى بها العاشِقُ تحتَ نافذةِ مَعْشوقتِه ، وهي الآنَ لها معْنًى شاملٌ عامٌّ . وكانَ الاستخدامُ الكلاسيكيُّ لها في القَرْنِ الثامنَ عَشَرَ يَعْني مَقْطوعةً موسيقيَّةً تَصدُرُ عن مجموعةٍ من الآلاتِ كثيرًا ما تكونُ آلاتِ النَّفخِ woodwinds* ، ولها حَركاتٌ movements* عِدَّةٌ ، الأولى منها في قالَبِ الصُّوناتا sonata form* ، هذا إلى حركةٍ أخرى في صيغةِ المينويت minuet* . ويقابِلُ هذا المُصطلحَ في الألمانيَّةِ « الموسيقى اللَّيليَّة » Nachtmusik مثل مقطوعةِ « ليليَّة موسيقيَّة صغيرة » Eine Kleine Nachtmusik لموتسارت Mozart* .

The Sermon on the Mount *Le Sermon sur la Montagne* (rel.)

الموعظةُ فوقَ الجبلِ ، موعظةُ الجبلِ

« عندما رأى المسيحُ الجموعَ صعد إلى الجبلِ . فلما جلسَ تقدَّم إليه تلاميذُهُ .ففتح فاه وعلَّمهم قائلا . طُوبى للمساكينِ بالرُّوحِ .لأن لهم ملكوتَ السَّمواتِ . طُوبى للحزانى .لأنهم يتعزَّوْن . طُوبى للوُدَعاء .لأنهم يرثون الأرضَ .

مصر ، وعن اقتراحِ ديمتريوس مديرِ مكتبةِ الإسكندرية الذي اقترح على بطلميوس حاجةَ مكتبةِ الإسكندرية إلى أن تضمَّ إليها كتابَ اليهودِ المقدَّس على أنه جزءٌ من التراثِ الإنسانيِّ . وإذ كان بالعبرانية طلب أن يترجَمَ إلى اليونانية حتى يقرأَهُ يهودُ الإسكندرية الذين صاروا لبُعدِ الزمنِ يجهلون العبرانيةَ ، فاستجاب بطلميوسُ لهذا الاقتراحِ إذ وجد فيه محاباةً لليهود وهم جاليةٌ لها كيانها وقتذاك وشاء الحاكمُ أن يقرِّبهم إليه فوجد الاقتراحُ هوًى في نفسه ، ولكن رُئي أن يقوم اليهودُ أنفسُهم بهذه الترجمة حتى لا يُطعنَ فيها . ولذا أرسل بطلميوس إلى أليعازر رئيسِ كهنةِ أورشليم لكي يُرسلَ إليه علماء من اليهود يجيدون اللغتين العبرانيةَ واليونانيةَ للاضطلاع بهذه الترجمةِ ، فأرسل إليه سبعين عالمًا يجيدون اللغتين العبرانيةَ واليونانيةَ جاءوا إلى الإسكندرية فأكرم بطلميوسُ وفادتَهم وخصَّص لكل واحد منهم غرفةً في المكتبةِ لينقطعَ إلى مهمته العلميةِ ، ولذلك عُرفت هذه الترجمةُ بالترجمةِ السبعينية Septuaginta التي اكتسبت قداسةً لأنَّ جميعَ الآباء الرُّسل حين اقتبسوا نصوصًا من العهد القديم اقتبسوها من الترجمة السبعينية . (انظر The Apocrypha)

sequence dating **التَّاريخُ التَّتابعيُّ أو النِّسْبيّ**

séquence f. de la datation (arts)

حين أراد العالِم الأثري فلندرز بتري Flinders Petry تَوقيتَ تاريخِ الآثارِ التي عَثَر عليها في نَقَّاده بمِصْرَ العُلْيا أثناءَ الحَفائر التي تَمَّ الكَشْفُ فيها عن مقابر العَصْرِ الإينيوليتيّ (عَصْرِ بدايةِ استِعْمال المَعادِن) قَبْلَ حوالى سنة ٣٠٠٠ ق.م ، ابتدع نظريَّةَ التَّاريخِ التَّتابعيِّ أو النِّسبيِّ التي تُقَسِّمُ الفَتْرةَ السَّحيقةَ إلى ثَمانينَ حِقْبة ، وَوَزَّعَ مُخْتَلِف أنواع الفَخَّار داخِلَ ذلك الإطار ، وتَرَكَ الفَتْرةَ من ١–٢٩ خاليةً لِما عَساهُ أن يُكْتَشَف من فَخَّارٍ أقْدَمَ من الأنواعِ التي عَثَرَ عَلَيْها في المَقابِرِ . أمَّا الفَتْرة مِنْ ٣٠–٨٠ فَتُمَثِّل عَصْرَ ما قَبْلَ الأُسُرات .

Serapis **سيرابيس**

Sérapis (rel.)

الإلهُ المصري المركَّبُ من الإلهَيْنِ أوزيريس

العديد من الأعمالِ الأخرى مِثْل المَنْظرِ الطَّبيعيِّ الرّائعِ المَعْروفِ باسْمِ « جسر كوربِفوا Courbevoi » (معهد كورتولد للفنون بلندن) حيث توزَّعت الألوانُ على سَطْحِ اللَّوْحةِ إلى حدٍّ تبدو معه مُفكَّكةً بعْضَ الشَّيء حينَ ننْظُرُ إليها عن قُرْبٍ مما يجعلها تنْتمي إلى نزعةِ الانطباعيَّةِ المُحدَثة Neo-impressionism * على الرَّغْمِ من ظُهورِ عُنْصرٍ مُخْتلِفٍ هو النَّهج الهندسيُّ المُنْتَظِم للتَّكوين الفنّيّ الَّذي كان يَحْرِصُ عَلَيْه دائمًا .

وقد أَتْبَعَ سيرا مناظِرَهُ الطَّبيعيَّةَ الخضريَّةَ والصِّناعيَّةَ ومشاهدَ نهْرِ السِّين وإقليم نورماندي بتَكْويناتٍ فنّيَّةٍ توحي بالرُّوحِ المُسْتَمَدةِ من مَوْجةِ المَرَح الَّتي سادت العقدَ الأخيرَ من القَرْنِ التَّاسِعَ عَشَرَ في المُدُن الأوروبِّيَّة الكُبْرى ، حيْثُ استبدلَ بالتَّباينات البَسيطةِ بَيْنَ ما هو رأسيٌّ وما هو أُفُقيٌّ الَّتي تميزت بها مَناظِرُهُ الطَّبيعيَّةُ طابعًا هَنْدسيًّا أشَدَّ حيويَّةً ينْطِقُ بالحَرَكةِ مثْلَ لوحةِ « السيرك » (اللوفر) . ولم يكن سيرا رسّامًا أقَلَّ منه مُصَوِّرًا ، وقد مرَّ مَوْتُهُ في الثّانيةِ والثّلاثينَ من عُمْرِهِ دونَ أن يَلْفِتَ إليه الأنْظارَ ، غَيْرَ أنَّ فنَّهُ لَقِيَ تقديرًا بالغًا بوصْفِه خُطْوةً مُتقدِّمةً في مَجالِ التصْوير . (الصورتان ٥١٠ ، ٦٨٢)

الفُنونُ السَّبعةُ **seven arts**

sept arts m. pl. libéraux (cul.)

في جامعاتِ العُصورِ الوُسطى بأوُرْبا كان يُقصَدُ بها فُنونُ الأدبِ السَّبعةُ الَّتي كانت تُدرس مِنْها الفُنونُ الثَّلاثةُ trivium* الَّتي كانت للحُصول على البكالوريوس [الإجازة الجامعية في الآداب] بَعْدَ أربعِ سنواتٍ ، وهي المَنْطق وقواعدُ اللُّغةِ اللاتينية والبلاغةُ الَّتي تشمَلُ الخَطابةَ أيضا . ثُمَّ العلومُ الأربعةُ quadrivium* الَّتي كانت دراستُها تستغرقُ ثلاثَ سنواتٍ للحصول على درجةِ الماجستير ، وهي الرِّياضةُ والهندسة والفَلَكُ والموسيقى .

(معجم مصطلحات الأدب)

عجائبُ الدُّنيا السَّبعُ **Seven Wonders of the World** *Les Sept Merveilles du Monde* (arts & arch.)

هي سَبْعةٌ من أعمالٍ فنّيَّة قديمةٍ كانت لها شُهرتُها في عصرِ الحضارةِ السَّكندريَّة . وأوَّلُ ما عُرِفَ عن تلك العجائبِ ما انتهى إلينا مسْطورًا في قائمةٍ لأنتيباتر Antipater من صيدا (القرن ٢ ق.م) ، وثمَّة قائمةٌ أخرى تختلف شيئًا عن هذه القائمةِ لفيلو البيزنطيّ Philo of Byzantium .

وهذه العجائبُ السَّبعُ هي :

١ . أهرامُ الجيزة The Pyramids of Gizeh

Les Pyramides de Gizeh

تتجلى حماسةُ المصريّين القُدماء وارتباطُهم بعقيدتهم في تلك الأهراماتِ الشامخةِ الصاعدةِ بقمَمِها إلى السَّماءِ والضاربةِ بسراديبها في أعماقِ الأرض . فلقد كان إيمانُ المصريّين بالخلود وحرصُهم على تحقيق الظّروف التي تضمنُ لمليكهم ابنِ الآلهةِ الذي سيخلدون هم أنفُسُهم بخلودِه هو الذي يكشف لنا سرَّ هذا العمل الشاقِّ الذي أُنجِزَ في تفانٍ وإخلاص ، وإنَّ العقلَ ليَرفُضُ أن يتصوَّرَ أن تكون أهراماتُ الجيزة عملَ عبيدٍ يرغمهم سيِّدُهم الطّاغي بضربات سَوْطِه على تحقيق نزوةٍ طائشةٍ له . ونحن نعرف أنَّ الأيديَ التي لم تكن تملكُ الوسائلَ الحديثة هي التي قامت بكلِّ هذا العمل الجبّار ، فلم يكن ثمّةَ ديناميتٌ للتَّفجير أو بكَرٌ وعَجَلاتٌ للجرِّ والنَّقل ، بل لم يكن هناك سوى العُمّالِ والفنانينَ والنّحاتين المهَرة يتناولونَ بأيديهم الأحجارَ التي تزخرُ بها محاجرُ وادي النّيل . وكانوا يقطعونَ ملايين الكُتَلِ الحجريَّةِ اللازمةِ لبناءِ الأهرامِ من محاجرِ الصَّحْراء ثم ينقلونها فوقَ صفحةِ النَّهر على سفنٍ مُعَدَّة خِصِّيصًا لهذا الغرض ، حتى إذا ما بلغتْ تلك السُّفنُ الشاطئَ المنشود رفعوها إلى الأرض ثم سحبوها بتلك الوسائل التي عرفوها حينذاك إلى أن يبلغوا بها أماكنها .

وكانت « المصْطَبةُ » mastaba * هي النموذجَ الأصليّ للهرم ، وهي نوعٌ من المدافن كان يستخدمه ملوكُ الدُّوَلتين المصريَّتَيْن القديمةِ والوسطى . ومن هذه المصاطب نشأ الهرمُ المدرَّجُ للملك زوسر Zoser * على يد المهندسِ العبقريّ إيمحوتب Imhotep * إلى أن وصل خوفو وخفرع ومنكاورع من ملوكِ الأسرةِ الرابعةِ بالأهرام إلى ذِرْوتها . وهرمُ خوفو هو أكبرُ أهرام الجيزة وأقدمُها ويقوم على مساحةٍ قَدْرُها مئتان وثلاثون مترًا ويرتفع إلى نحوٍ من مئةٍ وستٍّ وأربعين مترًا ، وكان يعمل في إنشائه مئةُ ألف عاملٍ على مدى ثلاثين عامًا . وقد شُيِّد الهرمُ من مداميكَ أو صفوفٍ متدرِّجةٍ حتى إذا ما انتهَوْا إلى القمة طَلَوا الهرمَ كلَّه من قمته إلى قاعدته بطبقةٍ من الحجر الجيريّ أو الجرانيت تُغَشّي المداميكَ فلا تستَبينُ فيبدو الهرمُ أملسَ الجوانبِ مُستَوِيَها . وعلى الرغم من المثل الدارج على ألسنة المصريّين القدماء الذي يقول : « يرهب العالَمُ الزمنَ ، ويرهب الزمنُ الأهرامَ » ، على الرغم من هذا فلقد عدا الزمنُ بعد طول أناةٍ على الأهرام ونال منها فنزع تلك الطبَقةَ الخارجيَّةَ الملساءَ من هرم خوفو وتساقط من ارْتِفاعه ستَّةُ أمتارٍ ، غيرَ أنَّ الزمنَ بعُدوانه لم يقوَ على أن يفعلَ فعلتَهُ هذه من الهرم إلّا بعد آلاف السنين . ولقد ثُبِّتَتْ أحجارُ الهرم بعضُها إلى بعضٍ دونَ استخدام ملاطٍ حتى ليَمتنعَ بتلاحُمِها أن تمرَّ ورقةٌ من بينها .

وفي جوف هرم خوفو غُرَفٌ جنائزيَّةٌ خمسٌ عدا غرفةَ دفنِ الملك التي تقع تحتها والمشيَّدةَ من الجرانيت على ارتفاع اثنين وأربعين مترًا من سطح الأرض . وثمّة ممرّاتٌ داخليَّةٌ هابطة وصاعدة تضيق حينًا وتتسع حينًا آخر ، وفي نهايتها أحجارٌ قائمة لا يُنْفَذُ منها إلى حجرة الدَّفن .

وقد أطلق المصريّون القدماءُ على أهرامِ الجيزة الثلاثةِ ألقابًا ، فلقَّبوا هرمَ خوفو بلقبِ « أفق خوفو » ، ولقّبوا هرمَ خفرع بلقبِ « عظيمٌ هو خفرع » ولقَّبوا هرمَ منكاورع « إلهي هو منكاورع » .

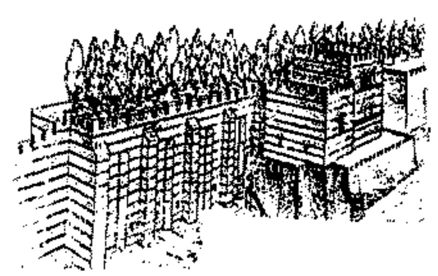
وليس لنا أن نتخيَّل أن الأهرام كانت وقتذاك في عزلتها التي هي عليها اليوم ، بل كانت جزءًا من مجموعةٍ من المباني ، فقد كان ثمّةَ إلى جانبها معبدٌ جنائزيٌ يربط بينه وبين معبد الوادي القائم في سفح الهرم طريقٌ مُعبَّد .

وكانت ثمّة صخرةٌ جاثمةٌ تحولُ بين من هو في أسفل الوادي وبين أن يرى الأهرامَ كاملةً ، فإذا هي تتحوَّلُ على أيدي الفنانين إلى تمثالٍ رمزيّ للملك خفرع هو أبو الهول Sphinx * جسمُهُ جسمُ أسدٍ ورأسُهُ رأسُ إنسانٍ ، يرمز بالأول إلى قوّة الملك وشجاعته وبأسه وبالثانية إلى عقله الراجح . وغدا هذا التمثالُ بوضعه الجديد لا يحولُ دونَ المُشاهِدِ وبين أن يرى

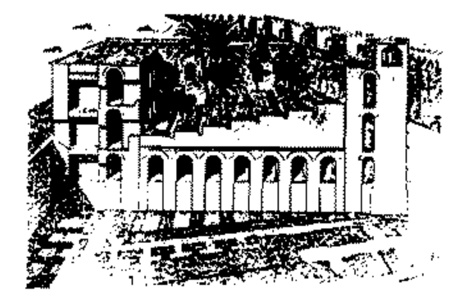
الأهرامَ كاملةً .

٢ . حدائقُ بابلِ المعلَّقة **The Hanging Gardens of Babylon** *Les Jardins Subpendus de Babylone*

وقد نُسِبتْ في الزمن القديم خطأً للملكة سميراميس غيرَ أنه من المرجَّح أنها لنبوخذ نصَّر البابليّ الذي كان قد بنى بابنة أسنياجيس ملكِ الميديّين لبوثِّق ما بين الميديّين والبابليّين ، فإذا هو يبني لزوجته سلسلةً من مصاطبَ مُتدرِّجةٍ تسمو إلى علوٍّ شاهقٍ وترتكز على عُمُدٍ ورواقٍ ضخمةٍ ، وجعل منها حدائقَ تذكِّر قرينتَهُ بجبال ميديا وغاباتها الخضراء وزهورها وظلالها كي يخفِّف عنها سأمَ الغُربة ، وجعلَ هناك رافعاتٍ للمياه ترفع الماءَ إلى تلك المصاطب لتروي ما عليها من زَرْعٍ يَزهو بخُضْرته فوق أسطحِ بابلَ البيضاءِ . وقد شُيِّدت هذه المصاطبُ على مساحةٍ مربَّعةٍ طولُ ضلعها حوالى ثلاثةَ عشرَ ومئتي مترٍ .



منظر تخيلي لإحدى المصاطب المتدرجة المزروعة حدائق بابل المعلقة



المصاطب المتدرجة المزروعة مرتكزة على عُمُد ورواق ضخمة (شكل ٩٣)

٣ . تمثالُ زيوس بأولمبيا **The Statue of Zeus at Olympia** *La Statue de Zeus á Olympie*

لم يحدثْ أن تجسَّدت فكرةُ الإغريق عن الألوهيَّة بأجلى مما تجسَّدت في التمثال الذهبي العاجي لزيوس في أولمبيا الذي صاغهُ الفنان فيدياس Phidias * عام ٤٤٨ ق.م ، وكُتِب له به المجدُ حتى عُدَّ أعظمَ إنجازاته شأنًا وأحدَ عجائبِ الدُّنيا وقتذاك . ويصف المؤرخ باوزانياس هذا التمثالَ بقوله : « إنه تمثال للعبادة اتَّخذ مكانَهُ في المعبد كي يَحُلَّ فيه الإلهُ . كان وجهُهُ وصدرُه وأطرافُهُ من العاج على حين كان شعرُه وثوبُه وصولجانُه من الذَّهب المحفورِ المُكَفَّت بالمعادنِ النَّفيسة . ويجلس زيوس جليلًا مهيبًا فوق عرشٍ ذهبيّ مرصَّعٍ بالأحجار الكريمة والعاجِ والأبنوس ، يحمل في يده اليمنى تمثالًا من العاج لربَّة النَّصر مُعرِبًا عن سُلطانِه ، على حين تتقبضُ يدُه اليمنى على صولجان الرُّبوبيَّة ، وقد التفَّ بعباءة تُغطِّي كتفه اليسرى ونصفَ جسمِهِ الأدنى » .

ويقال إنّ ارتفاعَ التمثالِ القائم فوق قاعدة من الرُّخام الأسودِ كان ثلاثةَ عشرَ مترًا ، ولا تزال القاعدةُ موجودةً .

٤ . معبدُ أرتيميس [ديانا] بإفسوس

The Temple of Artemis (Diana) at Ephesus

Le Temple d'Artémis (Diane) à Éphése

تكاد الأطلالُ الباقيةُ من معبد أرتيميس تُشير إلى موقعِ مدينةِ إفسوس اليونانيَّة القديمة التي اكتسبت شهرتَها من وجودِ هذا المعبد بها ، وموضعُها الآن بلدةُ سلجوق بولاية إزمير بتركيا . وأرتيميس إلهةُ هذه المدينة لم تكن هي أرتيميس الإلهةَ الصَّيادةَ المشهورةَ بل كانت أقربَ ما تكون إلى إلهةِ الطَّبيعة البُدائيّة ، وكان الناسُ يتَّجهون إلى عبادتها على أنها القوَّةُ المُخصِبةُ للأرض والأُمُّ العذراءُ للمخلوقات جميعًا ، وتمثالُها يمثِّل امرأةً ذاتَ أثْدٍ عدّة .

وقد شيَّد الأيونيّون هذا المعبدَ الذي كان طولُه اثنين وعشرين ومئةَ مترٍ ، كما كان عرضُه واحدًا وسبعين مترًا ، وكان يضمّ نحوًا من سبعةٍ وعشرين ومئة عمودٍ من الطِّراز الأيونيّ ، وكان ارتفاعُ كل عمودٍ منها عشرين مترًا . وقد امتدت يدُ نيرون إليه بالتخريب ، ثم إذا القوطُ يأتون عليه عام ٢٦٢ م ، ولكنَّه لا تزال منه أطلالٌ باقية .

٥ . ضريحُ هاليكارناسوس [المُوزُوليُوم]

The Mausoleum at Halicarnassus *Le Mausolée d'Halicarnasse*

كان مُوزُولوس Mausolus أشهرَ حُكّام كاريا المستعمرةِ اليونانيَّةِ بآسيا الصُّغرى (٣٧٧ — ٣٥٣ ق.م) ، وقد رفع شأنَ عاصمتِه هاليكارناسوس في العالمِ كله ببناءِ ضريحِه الشهير لكنَّه قضى نحبَهُ قبل اكتمالِ بنائِه ، فعكفت زوجتُه وأختُه أرتيميزيا Artemesia على إتمامِه وفاءً لزوجها الذي كانت مُتيَّمةً به حتى لقد ابتلعت رَمادَ جثَّتِه بعد حرقِها لتتحدَ به ميتًا كما اتحدت معه حيًّا . وعاجلتها المنيَّةُ هي الأخرى فلم يكتمل بناءُ الضريحِ إلّا على يدي الإسكندر الأكبر . وقد بلغَ الضريحُ من الرَّوعة ما جعله من عجائب الدُّنيا السَّبع وما ذهب بلُبِّ الفيلسوف أناكساغوراس Anaxagoras عندما وقع عليه بصرُهُ فقال : « كم من المالِ تحوّل حجرًا ! » ، وما جعل اسمَ الموزوليوم يُطلق فيما بعدُ على كلِّ ضريحٍ يحذو حَذْوَ هذا المدفن من الناحيتين المعماريَّةِ والتشكيليَّة . ولا غروَ فقد توافرَ على إنجازه صفوةُ فنّاني القرن ٤ ق.م وعلى رأسهم المهندسانِ ساتيروس وبيثيس Pithis ، والمثّالون الذين انفرد كلٌّ واحدٍ منهم بجانبٍ من جوانبه الأربع ، فأخذ سكوباس Scopas * في نحت الإفريز الشرقيّ للضّريحِ وتيموثيوس Timotheus ، الإفريز الجنوبيّ ،وليوخاريس Leocharis الإفريز الغربيّ وبرياكسيس Bryaxis ، الإفريز الشماليّ . وما من شكٍّ في أنَّ الشَّخصيَّةَ المتميِّزةَ بين مثّالي الضّريح هي شخصيَّةُ سكوباس حيث تكشف المنحوتاتُ التي يمكن عزوُها إليه — والمحفوظةُ بالمتحف البريطاني — عن أنه لم يجرِ وراءَ البِدَعِ والتَّجديدِ على نحوِ ما حاولَ ليوخاريس بل اتَّبع إيقاعًا موسيقيًّا انتظم مجموعةً من الوضْعاتِ المستثيرةِ كالمِروحة ، أخْنا في كلِّ واحدةٍ منها نمطًا تقليديًّا من خلالِ موضوعِ المعاركِ بين الإغريق والأمازونات . وكانَ طولُ مبنى الضّريح تسعينَ مترًا كما كان ارتفاعُه خمسةً وأربعين مترًا . وقد عُهِد إلى المُهندِس بيثيس برفعِ هرمٍ فوقَ هذا الضّريحِ الّذي زُيِّنت قِمَّته بمركبةٍ تجرُّها خيولٌ أربعة .

٦ . تمثالُ رودس الضّخْم **The Colossus at Rhodes** *Le Colosse de Rhodes*

حاصرَ القائدُ ديمتريوس المقدونيُّ جزيرةَ رودس في عام ٣٠٥ — ٣٠٤ ق.م ليرغِمَ أهلَها على محالفةِ أبيه ملكِ مقدونيا . ولما عُرِف عنه في تلك الحربِ من مهارةٍ في ضروبِ الحصارِ لُقِّب بالقائد المُحاصِر

Shah Abbas (cul.) see: **Abbas, Shah**

Shah-i Zendeh necropolis *nécropole de Shah-i Zendeh* (arch.)

جبّانة شاه زِنْده بِسَمَرْقَند

نموذجٌ مثيرٌ للاهتمامِ من نماذجِ المقابرِ ، إذ ينطوي على مَزيجٍ من مبدأين مُتعارضين : المبدأ السُّنّيُّ الأيوبيُّ الذي يجعلُ المقابرَ مُلحقةً بمبانٍ أخرى لها طابعٌ إنسانيٌّ في خدمةِ الجمهور ، والمبدأُ الشيعيُّ الجريء الذي يتَّخذُ من الضَّرائحِ بيوتًا واجبةَ التَّقديس . وهي مجموعةٌ من المباني الرائعة الفريدة شُيِّدت بين ١٣٨٠و١٤٠٥ لكي تضُمَّ رفاتَ الأسرةِ المالكةِ التَّيموريَّة جميعًا في بُقعةٍ واحدةٍ يُحيطها سُورٌ ويتصدَّرُها مدخلٌ مَهيبٌ . ومن هنا فهي تختلفُ عن قرافةِ المماليك في القاهرةِ الَّذين لم يفكِّروا قطُّ في تخصيصِ مقبرةٍ تضمُّهُم جميعًا . ويشبهُ أسلوبُ بنائها إلى حدٍّ يثيرُ الدَّهشةَ الأسلوبَ المتَّبعَ في المباني المصريَّة المماثلةِ والمعاصرةِ لها تقريبًا ، ولو أنها أكثرُ براعةً في استخدامِ بلاطاتِ الفُسيفساءِ وبلاطاتِ الخزفِ المُزجَّجِ لتزيينِ الواجهاتِ والقِبابِ وزَخْرَفَتِها . (صورة ٢٧٤)

Shahnama **الشاهْنامَة**

Chahnamé (myth.)

يشملُ تاريخُ الفُرسِ الكثيرَ من القَصَصِ والأساطيرِ وتُعدُّ الشاهنامة أهمَّها وأعظمَها ، فهي تاريخُ أُمَّةٍ بأسرِها تضمُّ أقدمَ أساطيرِها حتَّى الفتحِ الإسلاميِّ . وهي ملحمةٌ لا ضريبَ لها عندَ أُمَّةٍ أخرى ، ففيها قسمٌ تاريخيٌّ هو تاريخُ الساسانيِّين وبعضُ قصَّةِ الإسكندرِ المقدونيِّ . وفيها كذلك قسمٌ أسطوريٌّ يسردُ تاريخَ الملوكِ الذين وَرَدَ ذكرُهُم في كُتُبِهِم الدِّينيةِ وفي الأساطيرِ الهنديَّة . وثمَّةَ كتبٌ عديدةٌ باسمِ الشاهنامة تختلفُ اختلافًا بيِّنًا ، وأشهرُها شاهنامةُ الفِرْدوسي (٩٣٥-١٠٢٠) الَّتي تسجِّلُ تاريخَ الأُسرِ المالكةِ في ترتيبٍ مُتتابعٍ دقيقٍ ، ويستمرُّ القصصُ فيها ما يُنيِّفُ على ثلاثةِ آلافِ عامٍ تحكمُ فيها أربعُ دولٍ : هي البيشدادية (بيشداد هو صاحبُ العَدْلِ الأول) والكيانية [الأخمينية] والأشكانية [البارث] والساسانية . وتُقسِّمُ الشاهنامة الأشخاصَ إلى مراتبَ : الأولى للملوكِ ، وللأبطالِ المرتبةُ الثَّانيةُ في السُّلَّمِ والأولى في

الفراغِ أو الإيحاءُ بالعَتَمة . والتَّظليلُ رَسْمًا يُبدأُ فيه بالأسودِ الفاحمِ ثم يُتخفَّفُ منه إلى أن يَصِلَ إلى الرَّماديِّ الذي يَقْرُبُ من البَياضِ أوْ بالعَكس . أمَّا تصويرًا فيَعْتَمِدُ التَّظليلُ على فوارقِ الدَّرجاتِ اللَّوْنيَّة .

shadow plays **خيالُ الظِّلِّ**

(Turk.: **karagos**) *théâtre m. d'ombres* (arts)

هو فنُّ الدُّمى والعرائسِ المُرتبطُ بفنِّ التَّشكيلِ والنَّحتِ حيثُ يظهرُ الطَّيفُ الظِّلّيّ silhouette * للعرائسِ وتحرُّكاتهم من وراءِ ستارٍ . وفي تعارُضِ هذه العرائسِ بين الحقيقةِ والخيالِ صارت هذه الأنواعُ من التمثيليَّات موضعًا للترفيهِ تسامحَ فيه فُقهاءُ الإسلامِ . والرَّاجحُ أنَّ العربَ عرَفوا خيالَ الظِّلِّ عن طريقِ شرقِ آسيا وجنوبِها الشرقيِّ . ومن الثَّابتِ أن مِصرَ عرَفَتْهُ في القرن ١٣ وظلَّ شائعًا بها وإن تأثَّر بعضَ الشَّيء بفنِّ القره جوز التُّركي الذي تأثَّر هو الآخرُ بالفنِّ المصريِّ . وتعدُّ عرائسُ خيالِ الظِّلِّ محاكاةً صريحةً للشُّخوصِ الإنسانيةِ ، وكانت تُصنعُ عادةً من جلدِ الجملِ يُدْبَغ ويُرقَّقُ إلى أن يصيرَ قشرةً شفَّافةً تُصبغُ بالألوانِ . ولم يفُتِ الفقهاءَ أن ينافشوا شرعيَّةَ هذه العرائسِ منافشاتٍ احتدمت ثم انتهوا فيها إلى قرارٍ حاسمٍ وهو أنَّه ما دام في كُلِّ عروسٍ ثَقْبٌ تعلَّقُ منه بخيطٍ ، وما دام هذا الثُّقبُ نافذًا بطريقةٍ يستحيلُ بمثيلٍ له في الكيانِ الإنسانيِّ الحيِّ ، فلن تنشأَ عن ذلكَ مقارنةٌ بين هذا العملِ وقُدرةِ الله على الخلقِ . ونجح بعضُ الفقهاءِ مثل محيي الدِّين بن عربي المفكِّرِ الأندلسيِّ العظيمِ (القرن ١٣) في تطويعِ خيالِ الظِّلِّ لمبادئِ الأخلاقِ والشَّرعِ بعد مُجونٍ كان يجتذبُ النَّاسَ . فخيالُ الظِّلِّ دعوةٌ إلى تأمُّلِ القُدرةِ الإلهيَّة ، كما تَبْهرُ العرائسُ مشاهديها بقدرةِ اللاعبِ على تحريكها ، فالحياةُ البشريَّةُ إنما تجري بمشيئةِ القُدرةِ الإلهيَّةِ الكامنة وراءَ ظلالها كما تتراقصُ الظِّلالُ والخيالاتُ إثْرَ تحريكِ العرائسِ بالخُيوطِ والحِبالِ . وهنا تكمُنُ المفارقةُ ، إذ إن نصوصَ هذهِ المسرحيَّاتِ كانت مَشْحونةً بكلِّ ما هو فاحشٍ ، ومن ثَمَّ فإن مثلَ هذا الرأي يُعبِّرُ عن وجهةِ نظرِ الفلاسفةِ أكثرَ ممَّا يعكسُ براعةَ حُججهم وقوةَ إقناعِهِم . (صورة ٥٩٩)

Poliorcetes . ولم ينسَ أهلُ رودس أن يخلِّدوا صُمودَهم أمامَ الحصارِ بأن عهدوا في عام ٢٩٠ ق.م إلى المثَّال خاريس تلميذ الفنان ليزيبوس Lyzippus * بإقامة تمثال برونزيٍّ ضخم لمعبودهم أبولو [هليوس Helios الشَّمس] الذي آزرهم في محنتهم ، كان ارتفاعُه ما يقربُ من ثلاثةٍ وثلاثينَ مترًا . وقُدِّر لهذا التمثالِ أن ينهارَ بعد ستَّةٍ وخمسينَ عامًا بسبب زلزالٍ عنيف وقعَ عامَ ٢٢٥ ق.م ، وبقي على حالِه تلك قرونًا عدَّةً ، ثم بيعت أجزاؤه عامَ ٦٥٣ ، ولم يبقَ في مكانه شيءٌ منه . والمعروفُ أنَّ الدُّوَلَ المتاغرقة جمعاءَ قد شاركت في تعميرِ ما خُرِّبَ من الجزيرة .

٧ . منارةُ الإسكندريّة **The Pharos (lighthouse) of Alexandria** *Le Phare d'Alexandrie*

كانت بواكيرُ البحر المتوسِّط في نورها نيرانًا ودُخانًا تُعَدُّ بمثابةِ مناراتٍ يَهْتدي بها الملَّاحونَ في هذا البحر ، غيرَ أنَّ منارةَ الإسكندريَّة التي شيَّدها بطلميوس فيلادلفيوس من الرُّخامِ الأبيضِ عام ٢٨٥ ق.م فوق شبه جزيرة فاروس بالقرب من الإسكندريَّة كانت تُعَدُّ المنارةَ الأولى المُعتَدّ بها . وكان ارتفاعُ المنارةِ ثمانيةً وخمسينَ مترًا على مساحةٍ تبلغ أمتارًا تسعةً ، وكانت تُرى والنارُ مشتعلةٌ في قمَّتِها لِيلَ نهارَ . وقد أصابها التَّلفُ على مرِّ الأيامِ بفعلِ مياهِ البحرِ الصاخبةِ والزَّلازلِ المُدمِرةِ ، وبقيت منها أطلالُها إلى أواخرِ القرنِ الثَّالثَ عشرَ حتى تداعتْ عامَ ١٣٠٢ .

sfumato **الضَّبابيَّةُ المُوحيةُ بالغور ، سفُوماتُو**

(It.) **(clouding of colours; vaporous style)** (arts)

هي ظِلالٌ تتدرَّجُ في رِقَّةٍ ويُسْرٍ من الفاتحِ إلى القاتمِ طامِسةً في تدرُّجها الخُطوطَ المُحوَّطة ، اشتُهِرَ بها ليوناردو Leonardo*
(الصورتان ١٤٦ ، ٥٩٨)

shaded (arts) see: **effacée**

shading **التَّظليلُ ، الدَّرجاتُ الظِّلّيَّةُ أو اللَّوْنيَّة**

dessins m. pl. des ombres (arts)

الغرضُ من التَّظليلِ رَسْمًا أو تَصْويرًا هو الإيحاءُ بتجسيمِ الأشكالِ وإبرازِ كُتَلِها في

العناصرِ المُختلفةِ زمنًا من تبايُن .

كذلك كانَ قُربُ النَّظارةِ من المُمثِّلين مما يَجعلُ المناجاةَ الفرديَّةَ soliloquy والهَمْسَ بين الممثل والممثل لِئلا يسمعه غيرهما أمرًا أقلَّ اصْطناعًا وتكلُّفًا مما يحدُثُ في مسرحنا المُعاصر . وكانت هذهِ الحِيَلُ المألوفةُ أيضًا وسائلَ لتحقيقِ مزيدٍ من السُّرعةِ والتلقائية ، لأن نقلَ المعلوماتِ عن أحداثٍ سابقةٍ بطريقِ الحوار مهما كان طبيعيَّ المظهرِ إلا أنَّهُ يستغرِقُ فترةً يَثْقُلُ طولُها على النَّفسِ . ومع ذلك لم يرضَ شكسبير بأن يسوقَ المناجاةَ الفرديَّةَ كمجرَّدِ حِيلةٍ للاقتصادِ في الوقتِ ، ومسرحيَّةُ هاملت شاهدٌ على ذلك .

ولم تكُنْ فِكَرُ شكسبير وآراؤُهُ غامضةً مُبهمةً كما خُيِّلَ لبعضِ النُّقَّادِ في القرنِ التاسعَ عَشَرَ ، ولذلكَ لم يكن كما وصفَهُ بن جونسون Jonson ينتمي إلى عصرٍ بعينهِ بل إلى كُلِّ العُصورِ ، فشكسبير لم يُبْدِ إلَّا أقلَّ اهتمامٍ بمَجرياتِ العَصْرِ الَّذي عاش فيهِ . ومما يُثيرُ الدَّهشةَ ألا نجدَ في أيٍّ من أعمالِهِ ذِكْرًا للمَلَّاحين الَّذين كانوا يذرعون نهرَ التيمز جيئةً وذهابًا وكانوا ظاهرةً لافتةً في حياةِ مدينةِ لندن ، وكذا يَلْفِتُ انتباهَنا أنَّهُ لم يَرِدْ في كتاباته ذكرٌ للتَّبغ ، وكان قد عُرِف وقتذاكَ وذاعَ أمرُهُ . وقد حاولَ الكثيرُ التَّنقيبَ في مسرحيَّاتِهِ بحثًا عن إشارةٍ لأحداثٍ مُعاصرةٍ له أو لأشخاصٍ مُعاصرينَ لهُ غيرَ أن ذلك لم يُسفِرْ إلا عن نتائجَ لا تُغني شيئًا ، فلقد كان شكسبير أقلَّ زملائِهِ التفاتًا إلى ما يجري مع كل يوم ، وكذا ميولُهُ السِّياسيَّةُ كانت مُحافظةً ، فهو يبلُغُ ذِروةَ البلاغةِ حين يُشيدُ بالمكانةِ الرَّفيعةِ ودَرجةِ النُّبلِ والامتيازِ (ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida فصل ١ مشهد ٣) ، أو بالحقِّ الإلهيِّ للملوكِ (الملك ريتشارد الثاني King Richard II) ، أو بالوَلاءِ لكبار رجالِ الإقطاعِ (الملك هنري الخامس King Henry the fifth) ، أو بإنجلترا المحدودةِ لا الإمبراطوريَّةِ العُظمى الَّتي نادى بها ولتر رالي Walter Raleigh أو فرنسيس دريك Francis Drake (الملك ريتشارد الثاني ، فصل ٢ مشهد ١) . وعلى حين كانَ شكسبير يحملُ تقديرًا كبيرًا لكادحي الأرضِ في الرِّيف كان يزدري عُمَّالَ المدينةِ الَّذين مجَّدَهم غيرُهُ .

ولم يُوفَّق شكسبير إلى تكوينِ أسرةٍ ، أو

شكسبير ، ولِيم Shakespeare, William (drama)
(١٥٦٤–١٦١٦)

لعله كان من الطبيعيِّ أن يظهَر أعظمُ الشعراءِ الإنجليز في عصرٍ باتَ فيه تقديمُ المسرحية الشِّعريَّة على المسرحِ الشعبيِّ أمرًا ممكنًا . ولقد كان شكسبير قبلَ أيِّ شيءٍ آخر رجلَ مسرح ، وكما كان شاعرًا عظيمًا كان كاتبًا دراميًّا عظيمًا . وكان المسرحُ في عهد الملكةِ إليزابيث يختلفُ عن مسارحِنا الحالية ، إذ كانَ يحيط به مشاهدون من جهاتٍ ثلاث ولا يحتوي على مناظر بالمعنى المفهوم اليوم .

وكان مسرح « غلوب » Globe مقامًا في الهواءِ الطَّلْقِ على نحوِ أبسط ما يكون ، ويقوم على مِنَصَّةٍ أمام جدارٍ به بابٌ على كل جانبٍ من جانبيه يؤدِّي إلى غُرفةِ تغيير الثِّياب ، وتُستخدم السَّتائرُ لإخفاءِ البابِ أو أيَّة مساحةٍ من المنصَّة ، وثمَّة شرفةٌ عُليا تُهيِّئ مكانًا آخرَ للتمثيل ، وبعضُ أعمدةٍ تحملُ سقفًا يُغطِّي جُزءًا من المسرح ، وتُمثِّلُ في بعضِ الأحيانِ أشجارًا . وكان ثَمَّةَ بابٌ خفيٌّ يُستخدمُ للأداءِ فيما تحتَ مستوى المنصَّة (كما هي الحال في مشهدِ ساحة الجبَّانةِ في مأساة « هاملت » Hamlet) ، وكانت مُحتوياتُ [مُقوِّمات] المنظر properties تُحملُ من المنصَّةِ وإليها أمامَ أنظارِ المُشاهدينَ وكذلك أجسادُ الموتى .

ولم يكن المشاهدون يزوَّدون ببرامجَ تُفسِّرُ مكانَ وزمانَ كلِّ مشهدٍ من المشاهدِ مثلما هي الحالُ الآن . فإذا كانت معرفةُ المكانِ ذاتَ أهميةٍ وردَ اسْمُهُ ضمنَ سُطورِ المسرحية [مثل المشهدِ الأوَّلِ للغابة في مسرحيَّةِ « كما تهوى » As you like it] ، غير أنه كانت ثمَّة مشاهد عديدة مُطلقة غير محدَّدة الموقع تَحفزُ المشاهد إلى استخدام خيالِه . ولهذا السبب ولأنه لم تكن ثَمةَ حاجةٌ إلى تغيير المناظر كانت أحداثُ المسرحية تجري سريعًا . ولقد ظلَّت عُموميَّةُ المكان في التأليف المسرحيِّ عُقدةَ العُقَدِ إذْ تجعلُ المؤلف في حَيْرة ، فلا يدري كيف يحدِّد زمن المسرحية ، غير أن شكسبير جعلَ من هذهِ المسألةِ وسيلةً لخدمةِ هَدفِهِ ، إذ نراهُ في مسرحيَّةِ « عُطيل » Othello على سبيل المثال يمزجُ بين حِقبَتين زمنيَّتين مُتباينتين في آنٍ معًا ، ولكنَّ النَّظارة لم يكن يغيبُ عنهم هذا التَّفاوتُ الزَّمنيُّ الذي كان يُوقِظُ فيهم شعورَهم ، كما كان يُضفي على المسرحيَّةِ طابعًا مُميَّزًا لما بينَ

الحربِ ، وينحدرُ بعضُهُم من نسلِ المُلوكِ ، وللموابذةِ Mobeds* المرتبةُ الثَّالثةُ . وتبدأُ الشاهنامة بذكرِ غَيُومَرت Gayumars أولِ مُلوكِ العالمِ مُتنقلةً إلى حفيدِهِ أوشهنغ Hushang ثُمَّ طهمورَث Tahmuras ثُمَّ جمشيد Jamshid ثُمَّ الضحَّاك Zahhak* ثمَّ أفريدون Faridun ثُمَّ مِنوجِهر Minuchihr ، لتنتقلَ بعد ذلك إلى البطلِ سام بن نريمان بهلوانِ العالم ، ثُمَّ البطلِ زال Zal* وقصَّةِ حُبِّهِ لرودابه Rudaba وقِصَّةِ غرامِ أردشير Ardashir* بغُلنار Gulnar وكذا قصَّةُ البطلِ رستم Rustam والبطلِ سياوخش Siyawush* وقِصَّةُ هفتواذ Haftvad* والدُّودةِ ، إلى غيرِ ذلك .

وتشتمِلُ شاهنامة الفردوسي على ٦٠٠٠٠ بيتٍ ، وعندما انتهى الشَّاعِرُ منها في عام ١٠١٠ قدَّمها إلى السُّلطان محمود الغزنوي وكان يحكُمُ موطنَ الفردوسي في خراسان .

(الصورتان ٧٦ ، ٣٣٩)

شاه رُخ Shah-Rukh (cul.)

كانت هَراة عاصمةَ خُراسان ومقرَّ شاه رخ عاهلِ الأُسرةِ التَّيموريَّةِ بعدَ وفاةِ مُؤسِّسها وراعي أمراءِ هذا الفَرعِ التَّيموريِّ حتى وفاتِهِ عامَ ١٤٤٧ . وظفِرَ شاه رخ بالزَّعامة على بقيَّةِ أعضاءِ أُسرتِهِ عامَ ١٤٠٩ فارتحلَ إلى سمرقند — عاصمةِ أبيه تيمورلنك — فقد كان يُحسُّ بالانتماءِ إليها أكثرَ من إحساسهِ بالانتماءِ إلى فارس . وبعد وفاةِ أبيهِ انتقلَ إلى هَراة حيثُ أنفقَ البقيَّةَ الباقيةَ من عُمرِهِ بعد أن خَفتَ صوتُ معاركِهِ الحربيَّةِ ، وحكم شاه رخ في هَراة مُنذُ عام ١٣٩٧ بعد أن اصطحبَ معه بعضَ الفنَّانينَ والحِرَفيِّين الَّذين كان تيمورلنك قد نقلهم إلى سمرقند . وقد اختلفت شخصيَّتُهُ تمامًا عن شخصيَّةِ والِدِهِ ، إذ كان مُولعًا بالعُلومِ والفُنونِ يرعاها مع التزامِهِ الصَّارمِ بتعاليمِ الشَّريعةِ الإسلاميَّةِ . ودفعته هذه الصَّرامةُ إلى تكليفِ المؤلِّفين بإصدارِ كُتبٍ بنَّاءةٍ ترتفعُ بمُستوى المُجتمعِ بدلًا من كُتبِ الشِّعرِ والقصص . ويبدو أن يدَ شاه رخ لم تكُن مبسوطةً كلَّ البسطِ في الإنفاقِ على مكتبتِهِ ، الأمرُ الَّذي يفسِّر تلكَ المخطوطاتِ الَّتي لم تَتمَّ ، والتَّسرُّعَ الملحوظَ في الأعمالِ الهابطةِ القيمةِ في عهدِهِ على النَّقيضِ من النَّماذجِ التَّيموريَّةِ الرَّفيعةِ فيما بعدُ .

شَمْسِيَّةٌ ، قَمَرِيَّةٌ **shamsiyya**

(window of multi-colour glass in a stucco composition) *vitrail m.* (arch. & arts)

ترجعُ الفِكْرة في مَلْءِ الطَّاقات بألواحٍ أو بلاطات من الحَجر أو الرُّخام أو الجصّ المفرَّغ الزَّخارف إلى العَصْر الإسلامي المبكِّر ، وكان أوّل ما صُنِع من الرُّخام على ما نرى في المسجد الأُموي بِدِمَشق ٧١٠ م ، ثم من الجصّ كما هي الحال في جامع ابن طولون بالقاهرة ٨٧٨ م ، ومنها ثمانونَ نافذة يُشكُّ في أنها قديمة كلّها بل الرَّاجح أن القديمَ منها ثَلاثٌ فَحَسْب ، وسائرها يرجع إلى عُصور متأخِّرة مثل العَصْر الفاطميّ والمَمْلوكيّ ، وهي الشُّبابيك التي سُمِّيت بَعْدُ باسم « الشَّمْسِيَّات » بعد أن أصبحت فَراغاتُها مزجَّجة بِقِطَعٍ من الزُّجاج الملوَّن مُوَزَّعة توزيعًا زخرفيًّا . وأول من أطلق عليها هذا الاسم هو الرَّحالة المغربيُّ ابن جبير المُعاصر لصلاح الدِّين الأيوبي ، ولعلَّ تلك التَّسْمية ترجع إلى ما مُلِئَت به فَراغات تِلْكَ الطَّاقات من قِطَعِ الزُّجاج الملوَّن استِئْناسًا بما رآه في الجامع الأمويّ . وقد انتشرت هذه الشَّمسيّات في العُصور التي تَلَت ، وهي العصر الأيوبيّ والمملوكي والتُّركي . ويُقالُ إن هـذه الفراغات قد غُطِّيت في البداية بزجاجٍ أَبْيَض شفَّاف ولهذا سُمِّيت بالشَّمسيّات لأنها تُتيحُ لأشعَّة الشَّمس أن تَنْفذَ منها ، وحين استخدمَ الزُّجاجُ الملون سُمِّيت « قمريَّة » coloured glass لأنَّه يُتيح نَفاذَ أَضْواء مُختلفة الألوان . ومن المُرَجَّح أن فَنَّ العِمارة الأوربيَّة في العُصور الوُسْطى رومانسكيًّا كان أو قوطيًّا قد اتَّسى بهذا العُنْصر الزُّخرفي الإسلاميّ خِلالَ الحُروب الصَّليبيَّة وطوَّره إلى تقْنة الزُّجاج المُعَشَّق stained glass* ، وإن اختلفت طَريقة الزُّجاج المُعَشَّق الإسلاميّ عن الزُّجاج المعشَّق الأوربيّ في كَوْنِ الأولى تَقومُ على أُطُرٍ من الجص ناتئة على حين تقوم الثانية على أُطُرٍ من قُضْبان الرَّصاص المُسَطَّحة . وتحشد اللَّوْحات التي رسمها الفنَّان الفَرَنسي بريس دافن Prisse d'Avennes بمختلف صيغ هذه الشَّمسيّات . وكانت هذه الشمسيات تَعْلو المَحاريب ونَوافذ المَشْرَبيّات وتزيِّنُ القِباب والمَناور وأعالي المَباني مُشكِّلةً صُوَرًا لباقاتِ الزُّهور أو الطَّواويس وغيرها من الصِّيَغ

تلكَ الظَّواهرَ الخاصَّةَ بالقُدرةِ الشِّعريَّةِ في نقدٍ تحليليٍّ لقصيدتي « فينوس وأدونيس » و « اغتصابِ لوكريشيا » The Rape of Lucrece .

وظهرَ كتاب وليام هازليت William Hazlitt « شخصيَّاتُ مسرحيَّاتِ شكسبير » Characters of Shakerpeare's plays في عـــام ١٨١٧ . ونشرَ تشارلس لام Charles Lamb أشهرُ من كتبَ عن الأدبِ الإليزابيثي من بين الرُّومانسيِّين في سنةِ ١٨٠٧ بالاشتراكِ مع شقيقتِهِ ماري الطَّبعةَ الأولى من كتابهما « حكاياتٌ من شكسبير لاستخدامِ النَّاشئةِ » Tales from Shakespeare, designed for the use of young persons . كما ذهبَ كارلايل Carlyle في كتابِهِ « الأبطالُ وعبادةُ الأبطالِ وما هُوَ بُطوليٌّ في التَّاريخ » On heroes, hero-worship and the heroic in history ١٨٤١ إلى أن عبقريَّةَ شكسبير قائمةٌ على الصُّنعِ والتَّصنُّعِ ، وهو قولٌ يدحضُهُ النُّقَّادُ العَصْريُّونَ .

شامان **shaman** (rel.)

شخصٌ يعملُ بالتَّطبيبِ والكهانةِ والسِّحرِ مُستعينًا بقُدرةٍ خاصَّةٍ على التَّحكُّمِ في قُوى الطَّبيعةِ ، فهو يداوي المرضى ويُشرِفُ على تقديمِ القَرابين في العَشيرةِ ، وهُو مرشدُ الأرواحِ في العالمِ الآخرِ psychompos ، وهو قادرٌ على إتيانِ ذلكَ كلِّهِ من خلالِ وسائلِهِ في الانجذابِ الصُّوفيِّ ، بمعنى قدرَتِهِ على التَّخلِّي عن جسدِهِ وَفْقَ مشيئتِهِ .

ويغدُو المرءُ « شامانا » في سيبريا وشمالِ آسيا باكتسابِهِ هَذِهِ القُوى عن طريقِ الوراثةِ ، أو اصْطفائِهِ بواسطةِ قُوى الطَّبيعةِ ذاتِها ، أو من خِلالِ « النِّداءِ الباطنيِّ التِّلقائيِّ » وهو شُعورُ المرءِ بأنَّهُ مدعوٌّ للقيامِ بهذهِ المُهمَّةِ . ونادرًا ما يغدو المرءُ شامانا حسبَ رغبَتِهِ أو مشيئتِهِ أو بناءً على طلَبِ عشيرتِهِ . ويُنظَرُ إلى الشامان الَّذي كوَّنَ نفسَهُ بنفسِهِ على أنه مَرتبةٌ أقلُّ شأنًا من أولئكَ الذين ورثوا هذه الصِّفةَ أو وقع عليهم اختيارُ القوى الخارقةِ للطَّبيعةِ .

وكان اسم « شامان » يُطلقُ في مبدإ الأمرِ على من يؤدِّي هذه المهمَّةَ في سيبريا والمناطقِ القُطبيَّةِ المتجمِّدةِ ، ثم صارَ يُطلقُ على كلِّ من يُؤدِّي هذه الوظيفةَ بين الشُّعوبِ البدائيَّةِ .

إلى تكوينِ مدرسةٍ تتَّبعُ خُطاه وتنهجُ نهجَهُ مثلما فعلَ بن جونسون وإدموند سبنسر ، وثمَّةَ دلائلُ لاحصرَ لها تشيرُ إليه حتى قبل عامِ ١٦٠٠ على أنه أديبٌ شهيرٌ وبوصفِهِ شاعرًا وكاتبًا مسرحيًّا . ومع أن بن جونسون أعظمُ نُقَّادِ العَصرِ كان يَستَهجنُ من ناحيةِ المبدإ الكثيرَ من الفنِّ الدِّراميِّ الذي يقدِّمُهُ شكسبير إلا أنه مع ذلكَ أنصفَهُ كلَّ الإنصافِ ، وظلت مكانةُ شكسبير بصفة عامَّةٍ عاليةً ، ولو أن عهدَ عودةِ الملكيَّةِ Restoration كانَ أحيانًا يُؤثِرُ أدبَ بن جونسون لما فيهِ من دقَّةٍ في التَّعبيرِ وأدبَ فلـتشر Fletcher (انظـر Elizabethan drama) غيرَ أنَّ شكسبير كانَ علمًا خفَّاقًا في مجالِ المسرحِ امتدحَهُ درايدن Dryden بكُلِّ تقديرٍ . وخلالَ القرنِ الثامنَ عَشَرَ نَشِبت ظاهرةُ « تقديسِ شكسبير » التي استمرت حتى القرنِ التاسعَ عَشَرَ ، وكان لها بعضُ الفَضلِ في الهُجومِ على القواعِدِ المتحجِّرةِ لِـذَوْقِ الكلاسيكيَّةِ المُحْدثةِ neo-classicism* وفي شدِّ أزرِ الحَركـةِ الرُّومانسيَّةِ الصَّاعدةِ . ولكن لا يجوزُ أن ننسَى أنَّ النَّاقدَ صمويل جـونسون Samuel Johnson الَّذي لم يكن رُومانسيًّا بحالٍ من الأحوالِ قد دافع عن شكسبير دفاعَ الأبطالِ رغم انتهاكِهِ لمبدإ وَحْدةِ الزَّمانِ والمكانِ والحَدَثِ وإن يكُنْ قد أسِفَ لعدمِ مُراعاتهِ مبدأ العدالةِ الشِّعريَّةِ poetic justice في مسرحيَّاتِهِ ، فلم يَنَلْ أبطالُهُ الخيِّرونَ ثوابَ فضيلتِهم ولا لاقَى أبطالُهُ الأشرارُ عقابَ شُرورِهم .

على أن ردَّ الفعلِ لظاهرةِ « التَّقديسِ » لم تُقلِّل من شُهرتِهِ أو مكانتِهِ بين عُظماءِ الإنسانيَّةِ ، بل لَقَدْ أتاحت في نفسِ الوقتِ ظُهورَ قَدْرٍ هائلٍ من الدِّراساتِ العلميَّةِ أسهمَ فيها الأمريكيُّونَ والألمانُ إلى جانبِ الإنجليزِ ، وألقت الضَّوءَ باهرًا على مسرحِ شكسبير وعلى الفرقِ المسرحيَّةِ الشكسبيريَّةِ وعلى النُّصوصِ الشكسبيريَّةِ وعلى الرَّجُلِ نفسِهِ .

وفي القرنِ التاسعَ عَشَرَ قامَ أعلامُ الرُّومانسيَّةِ بأهمِّ تقييمٍ نقديٍّ لنصوصِ شكسبير فألقى كولردج Coleridge اثنتي عشرةَ محاضرةً عن مسرحيَّاتِهِ في عامي ١٨١١ و ١٨١٢ كما ناقشَ في « السِّيرةِ الأدبيَّةِ » Biographia literaria التي كتبها عامَ ١٨١٧

الزُّخرفيَّة التي تُدْخِلُ البَهْجة على النُّفوس . (انظر grill) (الصورتان ٥٩٦ ، ٥٩٧)

shapeless (aesth.) see: **ugliness**

Shàpùr I **شَابُور الأُول**

Châpour I (arts) (٢٤١-٢٧٢)

اضطلع شَابورُ الأُول ابنُ أُردشير بأمورِ مَملكةِ الساسانيين Sassanides* خيرَ اضطلاع ، وأَوْلى الشُّئونَ الثَّقافِيةَ جانبًا من اهتمامِهِ فأمر بترجمةِ الكُتبِ الغربيَّةِ المتَّصلةِ بالفَلْسفةِ والأدبِ والدِّينِ مع اهتمامٍ أكبرَ بكُتبِ العقيدةِ المانويةِ Manichaeism* ثُمَّ مضى يُتمُّ ما بدأَهُ أبوهُ في توطيدِ أركانِ الدَّولةِ وبَسْطِ سلطانِها فشنَّ حربًا على الإمبراطوريَّةِ الرُّومانيَّةِ ووقعت أنطاكيةَ في قبضتِهِ مرَّتين . وفي عامِ ٢٦٠ م انتصرَ على الإمبراطور ڤاليريانوس Valerianus وأسَرهُ وساقَهُ أمامه حالَ عودتِهِ إلى إيران ضمنَ آلافٍ من الأَسرى الرُّومان الَّذين جنَّدهم لِبناء مدينةٍ عسكريَّةٍ له وَلجُندِهِ .

وقد شَيَّدَ لنفسِهِ قصرًا عظيمًا في العاصمة الكلدانيَّة المدائن « طيسفون » Ctsiphon قُربَ بغدادَ وسَطَ مدينةٍ ذاتِ تخطيطٍ دائريٍّ وفقَ التَّقاليدِ المعماريَّةِ البارثيةِ . ثُمَّ أقامَ شابور مدينةً ثانيةً أطلقَ عليها اسمَ شابور الجميلةِ « بيشابور » وجعلها مُستطيلةً مقسَّمةً إلى أحياءٍ مُنفصلةٍ ذاتِ شوارعَ مُستقيمةٍ مُتقاطِعة على غِرارِ التَّخطيطِ الإغريقيِّ ، وخصَّ أحدَ أحيائِها للمباني الملكيَّةِ التي أقامها على نَمَطِ النِّظام الإيرانيِّ القديمِ المُتميِّزِ بروعةِ تصميمِهِ خاصةً القاعةَ الكُبرى المشيَّدةَ من حجرِ الدَّبش داخلَ المُربَّع الَّذي يتوسَّطُ القصرَ الملكيَّ والذي يبلُغُ طولُ ضِلعِهِ ٢٢ مترًا ، وتَحملُ أضلاعُهُ الأربعُ قُبَّةً يزيدُ ارتفاعُها على ٢٥ مترًا ، وتُحيطُ به إيواناتٌ أربعةٌ لكلٍّ منها ثلاثُ قَنَواتٍ . ويبلغُ عددُ الكوى التي تزيِّنُ جدرانَ القاعةِ ٦٤ كوَّةً تحتشدُ بالزَّخارفِ الإغريقيَّةِ المتكسِّرةِ ذاتِ الزَّوايا المُستقيمةِ (انظر Greek ornamental motifs) كما تكسو توريقاتُ الأكانثا سُطوحَ القَنواتِ ، وتتألَّقُ جميعًا بألوانِها الحمراءِ والصَّفراءِ والبيضاءِ المُشرقةِ . واكتست أرضيَّةُ الإيوانِ الثُّلاثيِّ المُشرِفِ على فناءٍ فسيحٍ ببلاطاتٍ حَجَريَّةٍ مُحاطةٍ بلَوْحاتٍ من الفُسَيْفساءِ كانت تُضْفي على القاعةِ بهجةً تَتَّفِقُ وبذخَ الولائمِ الَّتي تُقامُ فيها ، وقد نُقِشَتْ مُحاكيةً للسجاد الإيرانيِّ في ذلك العصرِ بما ضمَّتْهُ من عناصرَ إيرانيَّةٍ ورُومانيَّةٍ . كذلك سَجَّلَ شابور انتصاراتِهِ على جُيوشِ الرُّومانِ في نُقوشٍ خَمْسةٍ رائعةٍ يتجلَّى أثرُ الفنِّ المتأغرِقِ في بعضِها . وكان عهدُ شابور الأَوَّل عهدَ انطلاقةٍ للفنِّ ، ففيه مُهِّدَ الطَّريقُ أمامَ الفنَّانِ لكي يبلُغَ مرتبةَ الإجادةِ ، ومع مُحافظةِ الفَنِّ في عَهْدِهِ على تُراثِ الأجدادِ وتقاليدِهم الفنِّيةِ فقد أفادَ الفنَّانونَ من عناصرِ التَّجديدِ الغربيَّةِ ومن إرشاداتِ الفنَّانين الرُّومان الذين وَفَدوا على البلادِ ، مع صَبْغِ ذلك كُلِّهِ بالصِّبغةِ الإيرانيَّةِ . ولم يَكَدْ بهرام الأَوَّلُ Bahram يَخْلُفُ أباهُ على العرشِ الإيرانيِّ حتى بلَغَ الفنُّ الإيرانيُّ عَصْرَهُ الذَّهبيَّ (٢٧٣-٢٧٦) .

Shàpùr II **شَابُور الثَّاني**

Châpour II (arts)

عدلَ السَّاسانيُّونَ في بدايةِ القرنِ الرَّابعِ عن استخدامِ الحجرِ المُسوَّى في إقامةِ مبانيهم ، وأتاحَ جَمْعُهُم بين القَبْوِ والقبوةِ إمكانيَّاتٍ رَحْبةً أمامَ الفنَّانِ الساساني استغلَّ فيها بخبرَتِهِ وتجلَّت فيها قُدْرَتُهُ على الابتكارِ . وأقامَ شابور الثَّاني مدينة إيوان كرخا على بُعْدِ ٢٥ كيلو مترًا جنوبي سوسه على الطِّرازِ الغربيِّ وجعلها في شكلٍ مُستطيلٍ (٤×١ كيلومتر) وشَيَّدَ بها قصرًا بالآجرِ والمونة . وقد حَرَصَ الساسانيون على تجميلِ مبانيهم بالزَّخارِفِ الَّتي تُضفي عليها بالرَّغمِ من سُرعةِ تعرُّضِها للفَناءِ سِحرًا بالغًا ، هذا إلى الجمالِ الكامنِ في التَّناسُقِ بين أجزاءِ المبنى المختلفةِ ، وكانوا يَعْتَمِدون مثل البارت (انظر Parthian art) على الجصِّ اعتمادًا كبيرًا في زخرفةِ البناء فيكسُونَ جدرانَهُ به أَوَّلًا ثم ينجزون رسومَهم ، وكانت أكثرُ تصاويرِهم الجداريَّةِ تسجِّلُ معاركَ الصَّيدِ والحربِ ، ولم يترك خلفاءُ شابور الثاني أيَّةَ نُقوشٍ بارزةٍ إلا فيما ندرَ . ومع تزايُدِ الثَّراءِ في المجتمعِ الساساني أخذ الفنُّ ينفُذُ إلى صناعةِ النَّسيجِ وأدواتِ المائدةِ إلى جانبِ فنِّ صياغةِ الحُليِّ وسكِّ العُملاتِ النَّقديَّةِ والحفرِ الدَّقيقِ على الحجرِ ، وظهرتْ أوانٍ جميلةٌ تتَّفقُ وثراءَ القصرِ الملكيِّ وعظمتَهُ من أطباقٍ وكئوسٍ ودوارقَ وطاساتٍ وأباريقَ كانت أجزاؤها المختلفةُ تُصنع كلٌّ منها على حدةٍ وتُطلى بالذَّهب ثم تُجمَعُ ويُضَمُّ بعضُها إلى بعضٍ .

sharp **علامةُ الرَّفع**

dièse (mus.)

اصطلاحٌ يُستخدمُ للإشارةِ إلى رفعِ أيِّ درجةٍ نغميَّةٍ بمقدارِ نصفِ درجةٍ .

shawabty (arts) see: **ushabti**

she-goat leap (blt.) see: **cabriole**

Shesbonk **شُوشَنْق**

Sheshanq (cul.)

حَكَمَ شوشنق اللِّيبيُّ مِصرَ عامَ ٩٥٠ ق.م ، بعد أنْ وضعَ حدًّا لِحُكمِ الكَهَنةِ وظلَّ خلفاؤهُ مُلوكُ الأُسرتينِ ٢٢ ، ٢٣ يحكمون مِصرَ حتَّى عامِ ٧٣٠ ق.م.

Shibumi; Shibusa *shibumi*

شيبومي ، رهافَة الحِس الخارقة

كلمةٌ يابانيةٌ يُوصفُ بها كلُّ ما هو من الجمالِ رقيقٌ نافذُ الأثرِ غيرُ صارخٍ ، ولا يحيطُ بكُنْهِهِ وَصفٌ . ويَعْني منذ حقبةِ موروماتشي (١٣٣٣-١٥٦٨) Muromachi* كلَّ ما بلغَ الذِّروةَ من كمالٍ ونقاءٍ لما تقعُ عليه العَيْن ، ولا ينفذ إلى أعماقه إلا من مَلَكَ حسًّا مرهفًا وذَوْقًا شفَّافًا . ويعم هذا المُصْطلح ما كان ذا صِلةٍ بالألوان والتَّصْميمات الفنِّية والصونيات والسُّلوكيات بصفةٍ عامَّةٍ بَعْد أن ذهبت إليه الحَساسيةُ الجماليَّةُ التي شاعَتْ إبانَ العُصور الوُسْطى اليابانية ، التي هي في الوَقْت نَفْسه — على العَكْسِ من سائرِ الحضاراتِ الأُخرى — العُصورُ الكلاسيكيَّةُ اليابانيَّة . والشِّيبومي في عمومه هو الإحاطة بالشيء فهمًا وإدراكًا لا علمًا فحسب ، كما هو الصمت المعبِّر والتواضع الصادق والإيجاز المُبين . والشيبومي في الفنّ هو التأنُّق في بساطة ، وفي الفلسفةِ هو الإخلادُ إلى التَّأمُّلِ إيجابًا لا سَلْبًا والإيمانُ بما كان في غَيْرِ خشيةٍ لما سيكونُ ، وفي الإنسانيةِ هو سُلْطةٌ دونَ عُنْف .

ولا يكون الشِّيبومي عن تلقٍّ من الغير وأخذٍ عمَّن سواهُ ، بَلْ عن تحصيلٍ وجَهْدٍ واسْتِنْباطٍ وتمحيصٍ وإعْمالِ فِكْر ، وهو ما لا يَقْوى عَلَيْه إلا قلَّة ممَّن أُوتوا حظًّا رفيعًا مِن

الثَّقافةِ ومن رَهافةِ حِسٍّ نافذةٍ . ومن ثَمَّ كان الشِّيبومي هو الجمالَ المُثقَّفَ الذي يُبهِجُ المَشاعرَ ، ولا يَلْبثُ أن ينجذبَ إليه حُذّاق الفنّانين على اختلافِ مَشاربِهم . على أنَّ هذا المُصطَلَح يَدلُّ أصْلًا على ما كان حِرِّيفًا لاذعًا لاسيَّما ما هو حِمْضيٌّ على الضِّدِّ مما هو حُلوٌ ، ومن ثَمَّ كان يوحي بِمغْنًى مُسْتَهجَن . ولكن ما كادَ فنّانو العُصورِ الوُسْطى يُؤْثرونَ الجمالَ البسيطَ الرَّفيق الذي لا زَهْوَ فيه ولا خُيلاءَ حتّى أخذَ هذا المُصْطَلَح دَلالةً إيجابيّة ، وشاعَ استِخْدام هذا المَعْنى عندما أخذَ ثُراةُ المُدُنِ من العامةِ خِلالَ حِقْبةِ إدُو (١٦٠٠–١٨٦٨) Edo* يَتباهونَ برِفعةِ أذْواقِهم ، فارضين مَعاييرَ جَماليَّةً أكثرَ هُدوءًا وَرَشاقةً ، بَعيدةً كلَّ البُعْدِ عَنِ الإفْراطِ الزُّخْرفيّ ، فغدَوا يُشغَلون بالصَّوْتِ الخافتِ وَالأداءِ التَّمثيليّ المُحْكَم والتكويناتِ الفنِّيّةِ ذاتِ الرِّفعةِ وَالرَّصانةِ التي يَنتظمُها مُصطَلحُ الشِّيبومي . ذلكَ أنَّ الجمالَ الفاضِحَ يَنجذبُ إليه عامةُ الناس عَلى حينِ أنَّ الشِّيبومي لا يَستهويه إلا الجمالُ الخفيُّ الذي لا يُلقي بالًا لما هو بَرّاقٌ أخّاذ . ولا يزالُ الشِّيبومي يُشكِّلُ في اليابانِ جانبًا أساسيًّا من الذَّوقِ الجماليِّ نراهُ مُتجلِّيًا في فَنِّ العِمارةِ والتَّنسيقِ الدّاخليّ وَالخزَفِ وتَصْميمِ الحَدائقِ وَحَفلاتِ الشّاي الطُّقوسيّة cha-mo-yu (انظر tea ceremony) ، إلى غَيْرِ ذلكَ من الفُنونِ .

التَّصويرُ عند الشِّيعة Shi'ism and painting

le chiisme et la peinture (arts)

ما أكثر ما يروَّج من أنَّ التَّصويرَ الإسلاميَّ قاصرٌ على الشِّيعة دونَ غيرِهِمْ نظرًا لحركةِ الشُّعوبيَّةِ التي قامت في فارس . وهو اعتقادٌ خاطئ ، فلقد كان لعُلماءِ الشِّيعةِ في مبدإِ الأمرِ وقفةٌ معاديةٌ للتَّصويرِ وعدُّوه شيئًا باطلًا ، وأفتى « الحِلّي » Hilli ١٢٧٥ م وهُوَ من عُلماءِ الشِّيعةِ المعْروفين بأنّ الصُّوَرَ بضاعةٌ لا تُباعُ ولا تُشترى لأنّها لاسَنَد لها ، على حينَ زخرَف الأمراءُ الأمويُّون السنِّيُّون جدرانَ حماماتِهِم بقصيرِ عُمْرِه بالرُّسوماتِ والتَّصاويرِ ، كما زيَّن الخليفةُ العباسيُّ السُّنِّيُّ هو الآخرُ قصرَهُ في سامرّاء بالصُّوَرِ الجداريّة . كذلك لم يُصبِح المذهبُ الشِّيعيُّ المذهبَ الرَّسميَّ للدَّولة في فارس إلا بعد انتصارِ الصَّفويين Safavids وتوطيدِ سُلطانِهم سنة ١٥٠٧ م على يد الشاه إسماعيل . ثم إن الشِّيعةَ في فارس لم يكونوا كلُّهم يُجيزونَ التّصويرَ بل كان منهم من عارضَهُ معارَضةَ أهلِ السُّنَّةِ له .

على أن الشِّيعةَ قد ذهبوا في تقديسِ علي بن أبي طالب رضي الله عنه مالم يبلُغْهُ أهلُ السُّنَّةِ في تقديسِ محمد صلوات الله وسلامُه عليه ، فقد وصفوا عليًّا بالعصمة ، وهو ما جعل بعضَ الباحثين الغربيِّين يَرون أن عليًّا عند الشِّيعةِ هو بمنزلةِ المسيح عند المسيحيين ، وكما يقدِّسُ المسيحيُّون في عيسى استشهادَه ويمثِّلون حياته ، كذلك يفعلُ الشِّيعةُ في شأنِ عليٍّ ، فإذا هُم يضعون مسرحيَّةً دينيةً تمثِّلُ آلامَ الحُسين بن علي واستشهادَهُ يعرضونها في ذكرى مصرعِ الحسينِ في شهرِ المحرَّم لا في إيران وحدها بل في مُختلِفِ مناطقِ الشِّيعةِ في العالمِ الإسلاميِّ كلِّه ، ويرمون من وراءِ هذهِ المسرحيَّةِ إلى تصويرِ الشَّهيد على نحوٍ يدعو المؤمنينَ إلى الاقتداءِ بسُلوكِهِ واستخلاصِ العِظاتِ من حياتِهِ ومصرعِهِ بعد أن يرفعوه إلى مرتبةِ القَداسة . ويذهبُ بعضُ المؤرِّخين الغربيِّين إلى تأثُّر الشيعة بالمسيحيَّة مرتكنين إلى تلكَ الظواهرِ المميزة لعَقيدتهم مع أن هناك ما يُردُّ به على دَعْواهم ، منها أن الصَّفويِّينَ الذين ازدهرتِ الأفكارُ الشِّيعيَّةُ في عهدِهم كانوا شديدي العداء للمسيحيَّةِ والمسيحيِّينَ منذُ بدءِ دولتِهم ، وأنه ليس ثمةَ تشابُهٌ فنيٌّ في التَّصويرِ يجيزُ افتراضَ هذا التأثُّرِ ، وإن لم يحُلْ هذا دونَ أن يتأثَّرَ الشِّيعةُ المُحدثُونَ بالمسيحيَّةِ في بعضِ مظاهرها الخارجيَّةِ مثل تقديسِ الصُّوَرِ الدِّينيةِ ، وإضاءةِ المساجدِ بالقَناديل الدَّائمة الاشتعال وإحراقِ البَخورِ في المجامر ، وتصويرِ الإمام عليّ في صُورةِ طفلٍ تحملُهُ أمُّهُ ويعزوها المؤرخون إلى أنها مأخوذة من صور العَذْراء مَرْيَم وهي تحمل المسيحَ الطِّفل ، والحقُّ أن كليهما يرجع إلى ما نُحِتَ وصُوِّرَ لإيزيس المصريةِ وهي تحملُ طِفلَها حُورَس . غير أن هذا كُلَّه لا يدفعُ إلى تَصوُّرِ أن العقيدةَ الشِّيعيَّةَ قد تأثرتْ بالعقيدةِ المسيحيَّةِ في نشأتِها أو في عُصورِها التاليةِ ، وأنَّ المشاركةَ بينهُما في جانبٍ تعني أنَّهما ينتهيانِ إلى أصلٍ واحدٍ .

شِنتويّة Shinto *shinto m.* (rel.)

هي الدِّيانة القوميَّةُ والعقيدةُ العِرْقيةُ القديمةُ لليابان وإن تأثرت تأثُّرًا شديدًا بالأفكار والممارسات البوذيةِ . ويمكن وصفُها بأنها تأليهٌ لأرواحِ الطَّبيعةِ وتمجيدُ الأَسلافِ وماضيهمُ العريق وتوقير العقائدِ القَبَلِيَّةِ وعبادة البُطولة وتبجيل الأباطرةِ . وتختلِفُ الشنتويةُ عن البوذيةِ التي تسللت إلى اليابان خلالَ القرنِ السادسِ الميلادي في أنها شعورٌ أكثرُ منها فِكْرٌ ، فلا يُعرف للشنتويةِ مؤسِّسٌ ولا كُتُبٌ مقدسةٌ رسميةٌ ولا تعاليمُ عقائديةٌ ولا نُسُكٌ رهبانيةٌ . وليس ثمَّةَ جنةٌ ولا نارٌ ، كما ليس ثمَّةَ تمييزٌ جليٌّ بين ما هو إلهيٌّ وما هو إنسانيٌّ ، فهي مذهبٌ أبيقوريٌّ إذا جاز استخدام المعنى الدارجِ للأبيقورية على أنها مبدأُ اقتناصِ المتعة ، ولعلَّ مردَّ تعلُّق اليابانيين بالمال والنجاح دون ندم إلى الشِّنتوية . ومع ذلك كلّه حافظت الشنتوية على مكانتها الراسخة بين جماهيرِ الشَّعب اليابانيّ على مدى القُرون ، وكانت إلى وقتٍ قريبٍ تُستخدم لإثارة التعصُّبِ ونعرةِ التفوق العِرْقيّ .

ومعبد الشِّنتو Shinto shrine هو مأوى الإلهِ الراعي أو الحارسِ للقرية أو المدينة أو الإقليم . وتطالعُنا بواباتُ المعابد الشنتوية في كلِّ مكانٍ باعتبارِها النَّموذجَ الرامزَ إلى اليابان ، متمثِّلةً في عمودينِ على غرارِ القضيب تعلوهما عارضةٌ مُزدوجة ترمزُ للمرأة . وتُشيَّد المعابد الشنتوية بالقُضبانِ من الحجرِ والخشبِ والقشِّ بوصفها عناصرَ مقدَّسةً رامزةً للحياة . ويعدُّ اليابانيون معبد إيسه Ise [Ise Jingu] shrine الأكبر الذي شُيد جنوبي طوكيو منذ ثلاثةَ عشرَ قرنًا أقدسَ المعابد الشنتوية جميعًا ، لأنه يأوي ربةَ الشمس « أَماتيـراسُو أُومِيكامي » Amaterasu Omikami أصلَ البيت الإمبراطوريّ ، ومن ثَمَّ فهو راعي الشعب اليابانيّ ، كما هي الحال في عشراتٍ أخرى من المعابد ذاتِ الصلة الوثيقةِ بالأباطرة . وإذ كانت المعابد الشنتوية تُشيَّد من الخشبِ والقشّ ، ومن ثَمَّ لا يتجاوز عمرُها الافتراضيُّ جيلين ، لذا فهُم يستبدلون بالمعابد القديمةِ أخرى جديدةً مماثلةً لها تمامًا ، حتى لقد أُعيد تشييدُ معبد إيسه ستّين مرةً . وإلى جانب كهنة الشنتوية الذين يتزيّون بأرديةٍ بيضاءَ ، ثمَّةَ كاهناتٌ عذراواتٌ يرتدين

نَتوراتٍ حُمْرًا وقمصانًا بيضًا وعباءاتٍ شفافةً دونَ أكمامٍ ، ويتدرجن في هذه الخدمة منذ سنِّ الرابعةَ عشْرةَ إلى العشرينَ حينَ ينسحبن منها للزواج .

وتقول الأساطيرُ الشعبية إنَّه في عُصورِ ما قبلَ التاريخ كانت الحكومةُ الإمبراطوريةُ حكومةً دينيةً « ثيوقراطية » ، وظلَّ الاعتقادُ قرونًا طويلةً بقداسةِ شخصيَّةِ الإمبراطور ، كما رسَّخت هذا الاعتقادَ أسرةُ ميجي Meiji حين استعادت العرشَ بإنشائها هيئةً حُكوميةً لشئون المعابد ووضعها معابد الشنتو تحتَ إشرافِ الدَّولةِ . على أن عقيدةَ الشنتو ما لَبِثَتْ أن توزعت بين عِدَّةِ نِحَلٍ حتى بلغتْ ثلاثَ عشْرةَ نِحلةً منذ نهاية القرنِ التاسعَ عشَرَ ، ثم تضاعفَ عددُها عشرةَ أضعافٍ بعد الحرب العالمية الثانية . ويكاد يكون عددُ معابد الشنتو والمعابدِ البوذية في اليابان متساويًا ، وإن كان عددُ الكهنةِ البوذيين ضعفَ عددِ كهنة الشنتو . ويغطِّي عددُ المنتمين إلى الشنتو والبوذية معًا الغالبيَّةَ العظمى من تَعدادِ الشعب اليابانيِّ البالغِ مئةً وستةَ عشَرَ مليون نسمةً ، ومردُّ ذلك إلى أنَّ كلَّ فردٍ هو عضوٌ في معبد الشنتو الواقع في حيِّه أو قريته ، كما أنه في الوقت نفسِهِ عضوٌ في المعبد البوذيِّ الذي ينتمي إليه أسلافُهُ . (صورة ٦٠٤)

شيفه Shiva (Siva)

Çiva (Siva) (rel.)

هو الإلهُ الثالثُ في الثَّالوثِ الهندوكيِّ بعد براهما Brahma* وڤشْنُو Vishnu* ، وعقيدةُ شيفه أشدُّ العقائدِ شُيوعًا في الهندوكيَّةِ الحديثةِ ، ويعني اسمُهُ شيفــه Siva في السنسكريتية المَيْمونَ أو البَشيرَ . وكانَ شيفه في مبدإِ الأمرِ المُمثِّلَ الإلهيَّ للطَّبيعةِ البدائيَّةِ السَّاكنةِ المحفوفة بالمخاطرِ ، أهَّلتْهُ طبيعتُهُ للانشطارِ إلى مظاهرَ جُزئيَّةٍ تمثِّلُ كلُّ واحدةٍ منها صِفةً من صِفاتِهِ ، فضلًا عن قُدرتِهِ على استعارةِ القُوى الإلهيَّةِ والشَّيطانيةِ من الآلهةِ الأخرى . وهو يُجسِّدُ خصائصَ الإفناءِ وإعادةِ الخَلقِ ، وإن كان الشَّائعُ أن يُنظَرَ إليه بوصْفِهِ الإلهَ المُدمِّرَ ، ويضعُهُ أتباعُه في مرتبةِ الإلهِ الأوَّلِ في الثَّالوثِ . ويمثِّلُ بالنِّسبةِ إليهم الزَّمنَ والعَدالةَ والمياهَ والشَّمسَ والمدمِّرَ والخالِقَ . ويصوَّرُ ممتطيًا ثَوْرًا أبيضَ يُدعى ناندي Nandi ليرمُزَ للعدلِ والبَعْثِ ، كما يصوَّرُ بوجوهٍ خمسةٍ وعُيونٍ ثلاثٍ تعلو إحداها جَبينَهُ لِترمزَ إلى ما يتمتَّعُ به من قُوى الفِكْرِ والتَّأمُّلِ ، وبيدينِ أو أربعٍ أو ثمانٍ أو عَشْرٍ ، وبهلالٍ وسَطَ جبهَتِهِ . ويصوَّرُ عُنقُهُ أزرقَ داكنًا وشعرُهُ مُحمرًّا مَضْفورًا في خُصلةٍ فوق رأسِه وكأنَّهُ قرنٌ يُطلُّ من هامتِهِ ، ويلفُّ عُنُقَه بإكليلٍ من الجماجمِ البشريَّةِ وبثعْبانٍ ، ويحملُ صاعقةً تتوِّجُها جمجمةٌ ورأسًا أو رأسينِ آدميَّيْنِ ، وغالبًا ما يُصوَّرُ شيفه وقد التفَّتْ حولَ جسدِهِ الأفاعي رَمزُ الخُلودِ . وشيئًا فشيئًا ارتقى إلى مصافِّ الآلهةِ الجليلةِ المُسيطرةِ على شُئونِ البَشرِ .

وشيفه نَموذجٌ للإلهِ الذي يجمعُ بين نَقيضينِ وإن كانا مُتكامِلينِ : فهو مُرعِبٌ ولَطيفٌ ، وهو خالقٌ وهادمٌ ، وهُو ساكنٌ إلى الأبدِ ولا يَكفُّ عن الحَرَكةِ . وهو ما يجعلُهُ إلهًا يعيش بالمُفارقةِ مُترفِّعًا على البشرِ يحتفظُ بجلالٍ خفيٍّ . ومع أن الفلاسفةَ البراهمةَ لا يفتأون يُشيرون إلى زُهدِهِ وتنسُّكِهِ فإن القائمينَ على إقامة شعائرِه وطُقوسِهِ يُلحُّون على قُدْراتِهِ الجنسيَّةِ ، وهُما النَّقيضانِ المجتمعانِ في شخصيَّتِهِ : فهوَ يهجُرُ زهدَهُ ونسكَهُ ليتزوجَ من پارڤاتي Pârvati لكنه يعود إلى نسكِه أحيانًا فتتحولُ زوجتُه إلى ناسكة عندما يتفرَّغُ لنُسكِهِ وإلى عاشقة شبقة عندما يرتدُّ إلى بَهيميَّتِهِ . ويستطيعُ شيفه من خلالِ عِفَّةِ النَّاسكِ ادِّخارَ قدرةٍ جنسيَّةٍ يمكنه إطلاقُها فجأةً لِبُلوغِ غاياتٍ لا تخطرُ ببالٍ ، مثل إخصابِ التُّربةِ . ولقد كان انشغالُ الزُّهادِ بما هو جِنْسيٌّ وخلَّاق سمةً مألوفــةً في الهندوكيَّةِ .

وعلى حينِ كانت هذهِ الحسيَّةُ تجري مع كريشْنه Krishna* وسْطَ الرُّعاةِ والرَّاعياتِ أخذت مع شيفه مظهرًا غامضًا ، وهو ما دفع أتباعهُ المتحمِّسين إلى أن يَرَوْا فيه تحقيقًا لصفتي النَّاسكِ وربِّ الدَّارِ . وبذلك كان زواجُهُ من پارڤاتي نموذجًا للحُبِّ بينَ الزَّوجِ والزَّوجة والنَّموذجَ الأصليَّ prototype* للزَّواجِ البشريِّ الذي يُضْفي القداسةَ على قُوى الإخصابِ والإنجابِ .

ومن بينِ أسلحةِ شيفه القوسُ والصَّاعقةُ والبلطةُ ، ويعيشُ فوقَ قمَّةِ جبلِ كايلاش Kâilash في شمالي سلسلةِ جبالِ الهيمالايا . وأحدُ أتباعِه الرَّئيسيَّين هو ناندو Tandu مُعلِّمُ الرَّقصِ والمحاكاةِ ومن ثم كان شيفه هو راعي الراقصينَ والرَّاقصاتِ « نتراجَســة » Natarâga* . ولا غرو فهُو مبتكرُ الإيقاعِ الكونيّ الخالد . ولشيفه ما ينيِّف على ألفِ اسمٍ ، ويُطلَق على زوجتِه أسماءٌ عدةٌ في أنحاءِ الهند ، أكثرُها شيوعًا هو كالي Kali ودُورغا Durgâ وپارْڤاتي Pârvati ونشانــدي Chandi . ويرتبطُ بشيفه الإلهُ ذو رأسِ الفيلِ المدعو غانيشا ganesha . (صورة ٣١٣)

شُوغُونْ ، القائدُ العامُّ اليابانيّ shogun

shogoun (cul.)

لقبٌ يابانيٌّ معناه القائدُ العامُّ generalissimo ، وكان في الأصلِ مجردَ قائدٍ للجيشِ ثم أصبحَ منصبًا وراثيًا وأصبحَ الشوغون يجمعُ بين يديه كلَّ سُلطاتِ الحُكم . وكان الإقليمُ الذي يقعُ تحت إدارته العسكريَّة shogunate يُعرفُ باسم باكوفو bakufu أي حكومة الخِيامِ في مُقابلِ الحُكومةِ المدنيَّةِ في العاصمةِ الإمبراطوريةِ . وظلَّ هؤلاء الشوغونات حُكَّامًا عسكريِّين دِكتاتوريين في اليابانِ مُنذُ حَمَلَ ميناموتو يوريتومــو Minamoto Yoritomo هـــذا اللَّقبَ ، وذلك من عام ١١٩٢ حتَّى عام ١٨٦٨ عندما سلَّم طوكوغاوا يوشينوبو Tokugawa Yoshinobu سُلطانَهُ إلى قُوَّاتِ الإمبراطور عام ١٨٦٨ . وقد ذاع لقبُ شوغون في العالمِ الغربيِّ إثرَ صُدورِ الروايةِ الرَّائعةِ بهذا الاسمِ للكاتبِ الأستراليِّ الشهير جيمس كلاڤِل James Clavell .

شُوسْتاكُوفِيتش ، دِيمِتْري Shostakovich, Dimitry (١٩٠٦-١٩٧٥)

مؤلِّف موسيقى روسيٌّ وعازف بيانو تتلمذ على غلازونوف Glazunov . هاجمته صحيفةُ برافدا الناطقة بلسانِ الحكومة بعد أن قدَّم أوبراه الناجحة « لِيدي ماكبث من متسنسك Lady Macbeth of the Mtsensk district » بوصفها « خليطًــا مشوَّشًا ولا تتضمَّنُ موسيقى ذاتَ كيانٍ أصيل » فأوقفَ عرضها ، وقدَّم شوستاكوفيتش اعتذاره متقبلًا النقد برحابة صدر وواعدًا بتصحيح أسلوبه . وكان النقد الموجَّه إليه لأتباعه لغةً عصريَّةً

تَسيرُ على نهجِ أسلوبِ الموسيقى في الدولِ البورجوازيَّة . وإذا كان شوستاكوفيتش قد تقبَّل النَّقد ووَعد بتصحيحِ أسلوبِه فإنه في واقعِ الأمرِ لم يتجنَّب العصريَّة في سيمفونياته الخامسة والسابعة حتى الثالثة عشرة الأخيرة عام ١٩٦٢ ، بل إن قرار عام ١٩٤٨ الذي وجَّه إليه اللومَ لإخفاقِهِ في تصحيحِ أسلوبه لم يغيِّر من الأمرِ شيئًا ، وبقيَت اللغةُ العصريَّةُ أبرزَ سماتِ أسلوبِهِ في جميعِ مؤلَّفاتِه . وتتناول السيمفونيَّة الخامسة تحوُّلَ المثقَّف الروسيِّ من تقاليدِ الفِكْرِ القَديمِ الذي نشأ فيه إلى الفِكْرِ السوفييتي الجديد ، ومن الرومانسيةِ في عالمِ الموسيقى إلى الواقعيَّة ، وتصوِّرُ حدَّةَ الصِّراعِ الدائرِ في وجدانِ المثقَّف خلالَ عمليَّةِ التحوُّل ، ولعلَّ شوستاكوفيتش قد استوحى فكرةَ هذه السيمفونيَّة من المعركةِ الدائرةِ في وجدانِه الذاتيِّ .

أما سيمفونيَّتُهُ السابعةُ فقد تفجَّرت في أعماقِه خلالَ وجودِهِ بلينينغراد حين حاصرها الألمانُ خلالَ الحَرْبِ العالميَّة الثانية ، وما لبث أن سمَّاها « سيمفونية لينينغراد » فجاءت ذاتَ بَرَنامَجٍ تصويريٍّ ونبضاتٍ حماسيَّةٍ دفعت الرُّوسَ إلى مقارنتِها بنشيد المارسييز الفرنسيِّ الذي تمَّ تأليفُه في ظروفٍ مشابهةٍ . وتمثِّل السيمفونية من ناحيةِ البرنامجِ التصويريِّ عالمين : عالَمُ السَّلام الذي كان ينعمُ الرُّوسُ بالحياةِ الوادعةِ في ظلِّه قبلَ الهجومِ الغادرِ الَّذي شنَّتْهُ عليهم فُجاءَةً جحافلُ الحُكْمِ النازيِّ ، وعالَمُ الحرْبِ وما جرَّته عليهم من ويلاتٍ ودمارٍ ، وتنتهي السيمفونيَّةُ بتمجيدِ ذكرى النَّصر .

ولشوستاكوفيتش كونشيرتو للبيانـو والترومبيت والأوركستر ، وآخر للڤيولينه فضلًا عن موسيقاه للأفلام السينمائيَّة .

shouldering (blt.) see: **épaulements**

shrine **مَعْبَد**

reliquaire m. de saint ou de sainte; tombeau m.; chapelle consacrée à un saint (rel.)

تَعني كَلِمةُ shrine أَصلًا الصُّنْدوقَ أو ما يُشبِه الصُّندوقَ ، ثُمَّ سُمِّيت بها أشياءُ متعدِّدةٌ منها : مُستَودعُ عِظامِ القِدِّيسين ossuary ، والمكانُ الَّذي يكون بجوارِ رُفاتِ قدِّيسٍ أو وَليٍّ ما ويقصِدُهُ النَّاسُ للتبرُّكِ والعبادة ، وقُدس الأقداس sanctuary في المعبد ، والمِحرابُ المُزيَّن بتصاويرَ تُعين على التَّعبُّد ، والمقبرةُ لعظيمٍ من العُظماء ، والمكانُ الَّذي جرت التقاليدُ بتقديسِه ، ثُمَّ المعبدُ المُقامُ لشخصٍ مقدَّسٍ أو لإلهٍ معبودٍ أو لأرواحِ الموتى . (انظر temple)

Sibelius, Jean **سيبلْيوس ، جان**

(mus.) (١٨٦٥–١٩٥٧)

مؤلِّف موسيقى فنلنديٌّ دَرَسَ في برلين وفيينا ، أتاحتْ له مِنحةٌ من الحكومةِ الفنلنديةِ أن يتحرَّر من أعباءِ التدريس ليتفرَّغ للتأليفِ الموسيقيِّ منذ عام ١٨٩٧ . وتتَّسِمُ أعمالُ سيبليوس بملامحَ قوميةٍ وبارتباطها بالملاحمِ الوطنيةِ ، ولاسيما مقطوعة « بجعة تيونيلا » Swan of Tuonela (وتيونيلا هي أرضُ الفَناءِ تحيط بها المياه ويُحوِّمُ فوقها طيرُ البجعِ مُغرِّدًا) و « فنلنديا » Finlandia .

وقد تمكَّنَ من بلوغِ أسلوبٍ فنِّيٍّ ذاتيٍّ متَّسِمٍ بتماسُكِ أجزائِهِ دونَ الخروجِ عن القواعدِ النَّغميةِ المألوفةِ ومع اتِّباعِ التقاليدِ السيمفونيةِ المتواضَعِ عليها . كتب سَبْعَ سيمفونياتٍ تتشكَّل السابعةُ منها من حركةٍ واحدةٍ ، وألَّف كذلك كونشيرتو للڤيوليته وأعمالًا أوركسترالية قصيرةً مثل « الڤالس الحزين » Valse triste .

side drums (mus.) see: **percussion**

Siegfried *Siegfried* (myth.) **سيغفريد**

إحدى قصَّتين تُقدِّمان أصدقَ صورةٍ معبِّرةٍ عن القَسماتِ الرَّئيسيةِ للعقليَّـةِ الأسطوريةِ الإسكندنافية . وإذا كانت القصةُ الأُولى وهي « سيغني » لم تَرِدْ إلَّا في المصادرِ الإسكندنافية ، فإنا نجدُ لقصَّة سيغفريد مَصْدرينِ رئيسيَّين : المصدرُ الشَّماليُّ ، والمصدرُ التيوتوني أو الألماني . نجدُها في المصدرِ الأول باسمِ ساغا ڤولسونغ Volsunga Saga أي أسطورةِ أُسرةِ ڤولسونغ وفي المصدرِ الثَّاني باسمِ أُنشودةِ نيبلونغ Nibelungen Lied* أي أُغنيةِ أهلِ الظَّلامِ ، وهي الملحمةُ الَّتي تُعدُّ أعظَمَ أثرٍ في الشِّعرِ الألمانيِّ خلالَ العصرِ الوَسيطِ . وقد اعتمدَ ڤاغنر في وضعِ أوبراه « خاتم النيبلونغ » على المصدرِ الإسكندنافي .

وقبلَ أن يُولَد سيغورد Sigurd كان أبوه سيغمنت بن فولسونغ قد لَقِي مصرَعَهُ على يدِ هوندينغ الَّذي كان يُحِبُّ هيورديس أم سيغورد . وورِث سيغورد سيفًا كان أبوه قد أعدَّهُ قبلَ موتِهِ ليستعين به ابنُه في مغامراته . وشبَّ الصَّبيُّ اليتيمُ في كَنَفِ ريغين Regin ذلكَ الحدَّاد القزمِ النَّهِمِ الشِّريرِ الذي ما فتِئ يُشرِفُ على تَنْشِئةِ سيغورد حتَّى قوِيَ عودُه ، وحينئذٍ تحرَّكتْ كوامِنُ الشَّرِّ في نفسِ القزمِ وفكَّر في أن يَستخدِمَ سيغورد القويَّ في تَملُّكِ كنزٍ ثمينٍ من ذهبِ الراينِ يحرسُه التِّنِّينُ المخيفُ فافنير Fafnir حارسًا عليه بعد أن اغتصبَهُ من حورياتِ الراين ، فأغرى القزمُ سيغورد حتى راح إلى التِّنِّين فقتَلَهُ ثم انتزعَ قلبَهُ فأكلَهُ . وما كادت قطراتُ دمِ التنينِ تختلطُ بدَمِهِ حتى فهِمَ لُغةَ الطَّيرِ وأخذ يُحدِّثُها . وعِندها همسَتْ إليه أن يَقتُلَ الحدَّادَ القزمَ كذلكَ ، واستجابَ سيغورد لها وقضى على القزمِ وأصبح هو مالِكَ كومةِ الذَّهبِ الغاليةِ . ورأى سيغورد بين الكنزِ خاتمًا ذهبيًّا دسَّه في أصْبُعِهِ دون أن يدري أنَّ هذا الخاتمَ مَسحورٌ وأنه يجلبُ اللَّعنةَ لمن يضعُه في أصْبُعِهِ . وأخذ سيغورد يجوبُ الآفاقَ سعيًا وراءَ المغامرةِ . وخِلالَ الطريقِ التقى شيخًا حكيمًا سأله عن طالعِهِ وأوصاهُ ألَّا يُخفيَ شيئًا عنْهُ مهما كان سيِّئًا ، وأجابه الحكيمُ بأنَّهُ سيعيشُ نقيًّا لا تشوبُ حياتَهُ شائبةٌ أو تلطِّخُها مهانةٌ ، غير أن يومًا عصيبًا من المآسي والأحزانِ سيعصِفُ به .

واستأنَفَ سيغورد طريقَه حتَّى بلغَ تلًّا فسيحًا تشتعِلُ فيهِ دائرةٌ واسعةٌ من نارٍ ملتهبةٍ تحيطُ بعذراءَ فاتنةٍ هي برونهيلده أجملُ الفالكيرات ، وهي التي ساعدتْ سيغموند والد سيغورد على الإفلاتِ من أنيابِ الذِّئابِ فغضِبَ عليها الإلهُ أودن وعاقبَها بأن حكَمَ عليها أن تقعَ تحتَ سُلطانِ النَّومِ وسَطَ دائرةٍ من حِمَمِ النَّارِ حتى يُوقِظَها بطلٌ لا يهابُ الموتَ ، تدفعُهُ جسارتُهُ إلى اقتحامِ اللَّهبِ المتصاعِدِ حولَها من كلِّ مكانٍ . امتطى سيغورد جوادَهُ ووثَبَ به وسْطَ النِّيرانِ وأيقظَ الفالكيرة التي أُعجِبتْ ببطولتِهِ وأمضيا معًا لياليَ عدَّةً عرفا فيها الحُبَّ المتأجِّجَ وأقسما على الوفاءِ الأبديّ . ثم غادرها على أن يعودَ إليها وقد ترك لها الخاتمَ الملعونَ وخلَّفَ لها إحساسًا

حدٌّ سواء . وفي كتابهِ الشهير « من أوجين دېلاكروا إلى الانطباعية المحدثة » المنشور عام ١٨٩٩ عدَّ دېلاكروا « رائد فنِّ الألوانِ الجديد » الَّذي احتذاهُ هو وسيرا .
(صورة ٦٠٢)

Signorelli, Luca سِنْيُوريلِّي ، لوقا
(arts) (١٥٢٣-١٤٤١)

مصوِّرٌ إيطاليٌّ ارتبطَ بكلتا مدرستَي أومبريا وفلورنسا ، تتلمذَ على يدِ پييرو دللافرنسسكا Piero della *Francesca وإن تأثَّر أيضًا ببولايولو Pollaiulo* الفلورنسيّ وبدراساتهِ لأصولِ الحركةِ والتشريح . وأشهرُ أعمالهِ مجموعةٌ من الصورِ الجداريةِ بمُصَلَّى بريزيو Brizio Chapel بكاتدرائيةِ أورفييتو (١٤٩٩) والتي كان فرا أنجيليكو Fra *Angelico قد بدأها عام ١٤٤٧ . وكان بعثُ الموتى من قبورِهم وعذابُ الأشرارِ وصعودُ الأبرارِ إلى الفردوسِ هي الموضوعاتُ التي صوَّرها بقوةٍ عارمةٍ وتأثيراتٍ لونيةٍ غيرِ مألوفةٍ ، كما تميزتْ هذه اللوحاتُ قبلَ كلِّ شيءٍ بشخوصهِ ذاتِ الحركةِ العنيفةِ المعبِّرةِ التي ألهمتْ ميكلانجلو Michelangelo* فيما بعدُ برائعتهِ المصورةِ « يومُ الحساب » . أما قمةُ صورهِ المستقلةِ المرسومةِ على القماشِ فهي من غيرِ شكٍّ لوحةُ « پان والآلهة » (بمُتحفِ دالم ببرلين) . (صورة ٦٠٨)

Signy سِيغْنِي
Sigyn (myth.)

إحدى قصتَينِ تُقدِّمانِ أصدقَ صورةٍ مُعبِّرةٍ عن القسماتِ الرئيسيةِ للعقليَّـةِ الأسطوريَّةِ الإسكندنافية . وهي قصةُ سيغني التي عاشت ابنةً لفولسونغ شقيَّةً من زوجٍ خائنٍ غدرَ بأبيها وقتلَهُ وأسرَ أشقّاءها ، وكان يأخذهم واحدًا واحدًا يوثِقُ كلًّا منهم بالحبالِ ثم يُلقي به مقيَّدًا إلى الذِّئاب . ولما جاء دورُ شقيقِها سيغفريد الذي لم يكُنْ قد بقي سواهُ كانت سيغني قد تفتَّق ذهنُها عن حيلةٍ بارعةٍ لإنقاذهِ . ولم يلبثْ حينَ خرجَ للعراءِ مُوثَقَ الأطرافِ أن وجدَ نفسَهُ مطلَقَ السَّراح ، فمضى بعد أن أخذ هو وأختُه عهدًا على أنْفُسِهما أن ينتقما لمقتلِ أبيهما وأشقائهما . ودفعت رغبةُ الثَّأرِ سيغني إلى التَّفكيرِ العميقِ وارتأت أن من الأوْفَقِ أن تساند أخاها بظهيرٍ

ورغم أنَّها هي الَّتي دبَّرت مصرعَ سيغورد فقد استقرَّ رأيُها على ألَّا تعيشَ بعدَهُ وشكتْ إلى زوجِها وَخَذَتَها مُعترفةً أن قلبَها لا يتَّسِعُ إلَّا لحبٍّ واحدٍ هو حُبُّ سيغورد ، وأنَّ سيغورد لم يكُنْ خائنًا أو ناكثًا بوعْدِهِ وأنه نامَ إلى جوارِها كما ينامُ الأخُ إلى جانبِ أختِهِ ، ثم جرحتْ نفسَها جُرحًا بالغًا مُميتًا وأوصت أن تُحرقَ وتُدفنَ مع سيغورد .

تلكَ هي ساغا الفولسونغ كما جاءتْ في المصدرِ الشَّماليّ ، فإذا نحنُ انتقلْنا إلى قصَّةِ أنشودةِ النيبلونغ التُّيونونية وجدْنا أنفسَنا أمامَ قِصَّتين مُتطابقتين تمامًا لا تختلفُ ثانيتُهما عن الأولى إلا في أسماءِ أبطالِها وبعضِ تفصيلاتِها الجانبيَّةِ ، فنجد أنَّ سيغورد في المصدرِ الشَّماليّ يتخذ اسمَ سيغفريد في المصدرِ التيوتوني ، وتتخذ غودرون اسمَ كرايمهيلده ، وسيغمنت يُسمى سيغموند ، وتتَّخِذُ زوجتُهُ هغورديس اسمَ سيغلنده ويأخذُ القَزَمُ الحَدَّادُ ريغين اسمَ ميمي ، وغونار اسمَ غونثر ، وشقيقُهُ غوتروم اسمَ هاغن ، ويُعرَفُ الإلهُ أودن باسمِ فوتان .

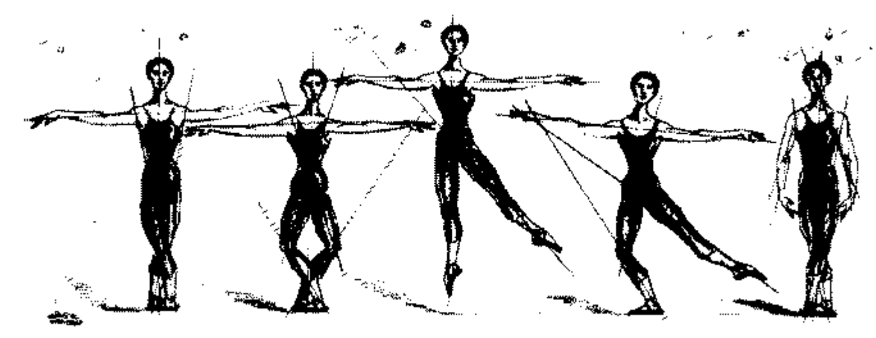
Signac, Paul (arts) سِنياك ، بول
(١٩٣٥-١٨٦٣)

مصوِّرٌ فرنسيٌّ ارتبطَ ارتباطًا وثيقًا بسيرا Seurat* في تطوير نظريةِ الانطباعيَّةِ الحدَثَةِ Neo-impressionism * من خلالِ الاستخدامِ العلميّ لأطيافِ اللَّونِ . وقد صوَّر سينياك لوحاتِه بِبُقعٍ لونيَّةٍ مستقلةٍ شبيهةٍ بالفُسَيْفساءِ مستخدمًا الألوانَ الأساسيَّةَ على خلافِ النُّقَطِ التي استعملها سيرا فيما سُمِّي بالتنقيطيَّةِ pointillism* ، واستمرَّ طوالَ حياتِه يمارسُ هذا النَّهجَ ويدعو لَه . وكان سينياك مِثل مونيه Monet* يدينُ بالمذهبِ الانطباعي الَّذي يبتني أساسًا على النظريةِ العلميةِ لتفاعُلِ الألوانِ غيرَ أنهما اختلفا في التطبيقِ . فعلى حينِ كان مونيه يمزُجُ الألوانَ فوقَ الخلَّاطِ palette* ثم ينقلها إلى اللوحة ، كان سينياك يضَعُ كلَّ لونٍ منفصلًا فوقَ اللَّوحةِ على حِدَةٍ فيكونُ المزجُ بينهما وهمًا عن طريقِ خِداعِ البصرِ .

وقدَّم سينياك لوحاتٍ مناظرَ بريَّةٍ وبحريةٍ أخاذةٍ لشواطئِ نورماندي وبريتاني والبحرِ المتوسط . وقد وجد ولعُه بالسفنِ والبحرِ متنفَّسًا له في لوحاتهِ بالألوانِ المائيةِ والزيتيةِ على

غامضًا بسُوءِ المصيرِ ومضى بجوادِهِ حتى بلَغَ أرضَ النيبلونغ حيثُ اكتسبَ احترامًا وتقديرًا لمآثرِهِ البطوليَّةِ . ونزل سيغورد بيتَ الزَّعيمِ غونار وتعاهَدَ معَهُ على الإخاءِ والوفاءِ ، وودت أم غونار أن تزوِّج سيغورد بابنتِها غودرون فوضعت له خلسةً شرابًا مُسكِرًا قويَّ الأثرِ لم يكَدْ يجرعُهُ حتَّى سرى فيه السِّحرُ ونسي حُبَّه العظيمَ لبرونهيلده فتزوَّجَ غودرون . ولما أخذ مفعولُ السِّحرِ يزولُ تذكَّرَ سيغورد برونهيلده وأقنعَ غونار أن يذهبَ إليها ويأتي بها ويتَّخِذَ منها زوجةً له . ومضى غونار إلى برونهيلده وحاولَ أن يخترقَ النَّارَ ولكنه فشِلَ مرَّتينِ متتاليتين فتراجعَ . وفكَّر سيغورد في إنقاذِ الموقفِ فتخفَّى في زيِّ غونار واتَّخذَ شكلَهُ واخترقَ النَّارَ إلى برونهيلده ليوقعَها في حبِّ غونار ، وأمضى معها ثلاثَ ليالٍ نامَ في فراشِها بعد أن وضَعَ بينه وبينها السَّيفَ حتى لا يمسَّها . ثم أخَذَ منها الخاتمَ وعاد بها إلى غونار فتزوَّجتْهُ معتقدةً أنه هُوَ البطلُ الذي اخترقَ إليها النَّارَ .

واستعادَ سيغورد شكلَهُ وزيَّهُ في عودتِهِ وأعطى الخاتمَ لغودرون ، غيرَ أن أثرَ السِّحرِ لم يلبثْ أن زالَ تمامًا من نفسِ سيغورد وعادَ يُحبُّ برونهيلده حبًّا عاصفًا محمومًا أحسَّتْ به غودرون ، فصممت عليه حتى تشاجَرتْ مع برونهيلده فواجهَتْها بأنَّ الرَّجلَ الذي ذهبَ إليها وعاد لم يكن سوى سيغورد متنكرًا في زيِّ غونار . وعندها أحسَّت برونهيلده أنَّها كانت ضحيَّةَ خديعةِ سيغورد وتحرَّكت في نفسها رغبةُ الانتقامِ منهُ فأثارت زوجَها غونار عليه وادَّعت أنَّ سيغورد قد حَنِثَ بوعدِهِ لغونار كما حنثَ بوعدِهِ السَّابقِ لها وأنَّهُ قد اغتصبَها في الليالي الثلاثِ التي أمضياها معًا وسَطَ دائرةِ النِّيران ، وهدَّدت بهجرِ زوجِها إن لم يَقْتُلْ سيغورد . غيرَ أن غونار لم يستطِعْ أن يقدم على قتلِ سيغورد بعدَ أن ربطتْ بينَهُما أُخوَّةٌ قويَّةٌ وقسمٌ على الوفاءِ فكان أن حرَّضا غوتورم Guttorm الأخَ الأصغرَ لغونار على قتلِ سيغورد فما كان منهُ إلا أن انتهزَ فُرصةَ نومِهِ وقضى عليهِ . واستيقظتْ غودرون فوجدت زوجَها قتيلًا يسيلُ دمُهُ فوقَها ، فجلستْ إلى جانبِ جُثَّتِهِ جامدةَ المشاعرِ معقودةَ اللِّسانِ يطحنُها الغمُّ وتأكلُها الحسرةُ . أما برونهيلده فقد غلبَها النَّدمُ ،



(شكل ٩٤) خطوة سيسون

تكونُ تريبسيخوري أو كاليوبي أو ميلبومينى ، وكُنَّ ثلاثَ حوريَّاتِ مياهٍ يَعِشْنَ بالقربِ من جزيرةِ صقلِّية ويجذبْنَ البشرَ بأصواتِهنَّ الشَّجيَّةِ حتى إذا ما بلغت أنغامُهنَّ أسماعَهُمْ سُقنَهُم إلى الموتِ ، وكانت جُذوعُهنَّ لنساءٍ ووُجوهُهنَّ لِفتياتٍ مليحاتٍ وبقيَّةُ أجسادِهنَّ كالطَّيرِ ، وبصوَّرْن تحمِلُ إحداهُنَّ الليرا والأخرى مصفارًا والثَّالثةُ وهي تُغنِّي .

خطوة سيسون — sissonne

sissonne (blt.)

شاعتْ في رقصاتِ البلاطِ عند مطالعِ القرنِ ١٨ ، وتُعزى إلى مدام ده مانتنون كما يُنسبُ ابتكارُها إلى الكونت ده سيسون . وتُؤدَّى خُطوةُ سيسون بأشكالٍ مُختلفةٍ مُنوَّعةٍ حيثُ ترتفعُ القدمانِ معًا في الهواءِ ثمَّ يهبطُ الرَّاقصُ على إحدى القدمين .

(شكل ٩٤)

والأشكالِ البيضاءِ المرسومةِ على أرضيَّةٍ سوداءَ . وكان أوَّلُ ما استُعمِلَ هذا المصطلحُ مع نهايةِ القرنِ ١٨ وبدايةِ القرنِ ١٩ إلى أن استُخدِمت عوضًا عن « الطَّيف الظِّلي » صورةُ الآلةِ الفونوغرافيَّةِ المصوِّرةِ التي سُمِّيت باسمِ مخترعِها داغير .

أما عن أصلِ كلمة سيلويتْ فلقد كانت اسمًا لوزيرٍ ماليَّةٍ في فرنسا هو إتيين سيلويتْ (١٧٠٩-١٧٦٧) عُرِفَ عنه انفاصُه للمصروفات إلى أدنى حدٍّ ، فأطلَق الفنَّانون اسمهُ من بابِ الدُّعابةِ على هذا اللَّونِ من الصُّورِ المُنفصِةِ الَّتي لا تستعملُ إلا الحدَّ الأدنى من التَّفاصيلِ . وأطلقَ مجمعُ اللغةِ العربيَّةِ على هذا المصطلحِ اسمَ « الرَّسمُ الشَّبحيُّ » الذي يُظهِرُ منظرَ شخصٍ أو غيرهِ بلونٍ قطعيٍّ لا فرقَ فيهِ بين ظلٍّ أو نورٍ أو لونٍ .

الطِّباعةُ بِشَبكةٍ حَريريَّة — silk screen

sérigraphie f. (arts)

تُشَدُّ شاشةٌ حريريةٌ على إطارٍ خشبيٍّ في حجمِ الصورةِ المرادِ طبعُها ، ويتمُّ نقلُ التصميمِ عليها مع تغطيةِ الأجزاءِ التي لا يُراد إظهارُ اللونِ عليها بمادةٍ عازلةٍ كالشمعِ ، ثم تُمرَّرُ الأحبارُ على الشاشةِ فتتخلَّلُ في المسامِّ الشبكيةِ التي ينفُذُ إليها اللونُ ، وهي المساحةُ التي تنطبقُ على الورقِ المطبوعِ ، على حين لا تثبتُ على السُّطوحِ العازلةِ التي تحولُ دونَ نفوذِ اللَّونِ في مسامِّها . ويمكنُ استخدامُ أكثرَ من شاشةٍ للحصولِ على أكثرَ من لونٍ . وأكثرُ ما نستعملُ هذه الطريقةُ في الطباعةِ للأغراضِ التِّجاريةِ لعملِ الملصقاتِ وما شابهَها .

عرائسُ البحرِ ، السيريناتْ — Sirens

sirènes f. pl. (myth.)

بناتُ إحدى ربَّاتِ الفنِّ Muses * ، قد

يحمل دَمَ الأسرةِ ليشاركهُ ضربةَ الانتقامِ . وهكذا تنكَّرت في زي امرأةٍ أخرى وزارت أخاها ثلاثَ ليالٍ أمضتها معهُ في مَراقبه دونَ أن يعرفَ شخصيَّتها أو يخطُرَ ببالهِ أنها أختُهُ . وكانت ثمرةُ هذه الليالي الثلاث أن أنجبا طفلًا اتَّفقا معًا على أن يبقى في حضانةِ أمِّهِ حتى يبلغَ مبلغَ الرِّجالِ فيلحَقَ بأبيهِ وسمَّياهُ سينفيوتلي Sinfiotli . وظلَّت سيغني تعاشرُ زوجها دون أن تدعهُ يلمحُ شيئًا مما يعتمِلُ في نفسها من تطلُّعٍ دائمٍ إلى الثَّأرِ وتُضاجعهُ وتُنجبُ منهُ ، وتُعنى سرًّا بأمرِ ابنها من أخيها حتى كبرَ فأرسلتْهُ إلى أبيه . ثم حانت ساعةُ الانتقامِ فإذا بسيغفريد وسينفيوتلي يُغيرانِ على بيتِ سيغني ويقتُلانِ أولادها من زوجها ثُمَّ يُغلِقانِ على الزَّوجِ الدَّارَ ويُشعلانِ فيها النَّارَ . وتابعت سيغني الأحداثَ كلَّها صامتةً لم تنبس ببنتِ شفةٍ حتى أتتِ النَّارُ على مُعظمِ الدَّارِ ، فاستدارت إلى ابنها وأخيها وهنَّأتهما بالنَّصرِ الَّذي أحرزاهُ في معركةِ الانتقامِ وأحسَّت بالطُّمأنينةِ والهُدوءِ يسكنانِ في نفسها ، فلقد تمَّ لها ولأخيها بعد طولِ الصَّبرِ ما أراداهُ ، لكنَّها خلالَ هذه الأعوامِ الطِّوالِ كانت تعاني الأسى والعذابَ في صمتٍ حتى كبرت رغبتُها في أن تشاركَ زوجَها نفسَ المصيرِ . وفي رضًا وطواعيةٍ اندفعت وسطَ البيتِ الذي تلتهمهُ النِّيرانُ وأسلمت رُوحَها محترقةً راضيةً ، بعد أن آن لها أن يستريحَ ضميرُها .

سيلينُوسْ — Silenus

Silène (myth.)

أحدُ أربابِ الإغريقِ من المُستوى الأدنى ، أصبحَ أستاذًا وصَفيًّا لديونيسوس أيامَ شبابه ، وهو في حقيقتهِ ساتيرٌ هرم يُطلَقُ عليه أحيانًا بابا سيلينوي ، ويقالُ إنه ابنُ الإلهِ بان Pan* ويزعُمُ البعضُ أنه ابنُ الإلـه ميركوريوس Mercury* . ويصوَّرُ دائمـا شبحًا مُترهِّلًا يترنَّحُ من السُّكرِ بعد أن عَبَّ من الخمرِ حتى الثُّمالةِ وقد امتطى جحشًا ، ومع ذلك كان يتَّصفُ بالحِكمةِ وصفاءِ الذِّهنِ . (صورة ٦٠٦)

الطَّيفُ الظِّلي ، سيلُويتْ — silhouette

silhouette f. (arts)

ينطبقُ الطَّيفُ الظِّليُّ على الأشكالِ السَّوداءِ المُعتمةِ المَرسومةِ على أرضيَّةٍ بيضاءَ

سِيزيفُوسْ — Sisyphus

Sisyphe (myth.)

حَكمت عليه آلهةُ الإغريقِ بأن يظلَّ إلى الأبدِ وهُوَ يدفعُ بحجرٍ ضخمٍ إلى قمَّةِ الجبلِ . وفي كُلِّ مرَّةٍ كان يبلغُ فيها القمَّةَ بحملِه الثَّقيلِ كان هذا الحِملُ ينزلِقُ منحدرًا إلى أسفلِ الجبلِ مرَّةً أخرى . ويُقال إن غاراته المتكرِّرة على البلادِ المجاورةِ نهبًا وسلبًا حتى لقد كان يُكدِّسُ الأحجار فوقَ من يُنكِّلُ بهم ليموتوا شرَّ ميتةٍ بعد عذابٍ أليمٍ ، هذا كلُّه كان السَّببَ في الحكمِ عليه بتلك العُقوبة الشَّديدة .

(صورة ٦٠٩)

الجِلسةُ (للتَّصويرِ) — sitting

pose f. d'un modèle

شِيفَة — Siva (rel.) see: Shiva

ضوءِ هذهِ العجالاتِ . وعلى الرغمِ من هذا فلقد كانت عجالاتُهُ تفوقُ أحيانا أعمالَهُمُ النّهائيّةَ .

ولقد ضمَّن الناقدُ الفنّيُّ لوي ريُو Louis Réau تحت عنوان « العجالات » (انظر Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie, Paris, 1930) أنواعًا ثلاثة :

١ . ébauche* : التّصميمُ التّمهيديُّ بالأسودِ والأبيضِ الأقرب للصورةِ النهائيةِ للعمل الفنيِّ ، وهو أيضًا الشكلُ الأولُ لأيِّ عملٍ تصويريٍّ أو نحتيٍّ أو أدبيٍّ حيث يُعْنَى الفنانُ بأثرِ الضوءِ على الأجسامِ وموافعِهِ مِنْها .

٢ . esquisse* : إلمامة خاطفة تخطِر بالبال وتُلِمُّ بالخيال ، تُبرزها الألوانُ ، وتُعنَى بالشكلِ عامةً دونَ النفاذِ للتفاصيل . وتكونُ من اللّمحات الأولى التي تسبق أيَّ عملٍ فنّيٍّ يجولُ بخيالِ الفنانِ فيملأهُ حماسةً تحفزُه إلى إبداعِ شكلٍ متميّزٍ قائمٍ بذاتِهِ ، يمضي فيه سريعًا مُفعمًا حميّةً وحماسة وتتجلى فيهِ حرارةُ الارتجال — كما يقول ديدرو Diderot — مما يغيبُ عن المُشاهِد وهو يطالع الصورةَ النهائيةَ ، التي هي كما نعلم نتيجةُ الخبرةِ والدّراسةِ والمثابرة . ولا يعتمد هذا النّمطُ esquisse على القلمِ أو الريشةِ فحسْبُ شأن التصميم التمهيديِّ الأسودِ والأبيضِ الأقربِ للصورةِ النهائيةِ ébauche ، بل كثيرا ما يستعين ببعضِ الألوانِ المائيةِ لإظهار الفكرةِ أو بإجراء لمساتٍ زيتيةٍ تكونُ مُرشِدًا للفنانِ عند تنفيذِهِ للصورةِ النهائية . وهي بهذا تكون نمطًا قائما بذاتِهِ متميزًا عن الصورةِ النهائيةِ .

٣ . croquis : الرّسمُ الإجماليُّ ، وهو رسمٌ يكون فيه إجمالٌ لا تفصيلٌ ولا يُشترط فيه الإتقانُ إذ حسْبُه تلك اللمَساتُ بالقلمِ أو المرقاشِ التي يَحكي بها الفنانُ جوهرَ ما يريدُ محاكاته بعدُ في صورةٍ نهائية ، مثلما يفعل المصوِّرُ عند نقل منظرٍ طبيعيٍّ أو تسجيلِ فكرةٍ جديدةٍ بأن يُصوِّر موضوعَها picturesque* أو أيَّ شيءٍ يقع عليه بصره ويَرى أن يحتفظ بهِ في سجلّاتِهِ مستعينًا به مرجعًا . (انظر avant-projet)

Skuld (myth.) see: **Norns**

كرسيوز الذي اغتاظ مما أصاب صاحبيْهِ من الخِزْيِ والهوانِ على يَدَيْ سياوخش . ولمّا عادَ كرسيوز إلى أفراسياب أوغر صدرهُ ضد سياوخش فَعزَمَ على الفتكِ به . واشتعلَتِ الحربُ بين الإيرانيّينَ والتّورانيينَ من جديدٍ ، وكان الإيرانيُّونَ زهاءَ ألفِ فارسٍ فقتلوا عددًا كبيرًا من الأتراكِ ، غير أن سياوخش جُرِحَ في عدّةِ مواضعَ من بدنِهِ وترجَّلَ عن فرسِهِ وقاتلَ راجلًا فأسروه ، وأتاه كروزروه فشدَّ يديه ووضع الأغلالَ في عُنُقِهِ وساقه إلى الصّحراءِ فأضجعه على التُّرابِ وذبحَهُ بخنجرٍ تناولَهُ من كرسيوز في طستٍ من ذهبٍ . ولما سكبَ دمهُ نبتَ منهُ النّبتُ المعروفُ « خون سياوشان » أو « دمُ الأخوين » . وتبدو هذهِ الواقعة مُصوَّرةً في مُنمنمةٍ بديعةٍ بشاهنامة بايسنغر ١٤٣٩ المحفوظة بمكتبةِ قصر غولستان بطهران . [تلْخيصٌ عن شاهنامة الفردوسي] .
(صورة ٦٨٦)

sketch **عُجالةٌ ، كروكي**

ébauche f.; esquisse f.; croquis m. (arts)

لِيُشكِّل الفنانُ فيها الملامحَ الرئيسيةَ لتكوينٍ فنّيٍّ أو جزءٍ منه في إجمالٍ . ويَقصِدُ بها الفنانُ إيضاحَ بيانِ النِّسَبِ والمقاييسِ والتكوينِ والإضاءةِ . وقد تُعَدُّ العجالةُ تجربةً من التجاربِ التي تَعرِض للفنان أو لونًا من ألوان التّمرين والتدريب التي تمهِّدُ للعملِ النهائيّ الكاملِ . وثمّةَ فرقٌ بين « العُجالةِ » وبين « الدراسةِ » study* ؛ فالعجالةُ عند مصوِّرِ المناظرِ الطبيعيةِ تعني لمحةً قصيرةً عن أثرِ الضوءِ في منظرٍ ما ، يُقصد بها أن تكون بمنزلةِ مرجعٍ يرجع إليه الفنان عند تناولِهِ الموضوعَ النهائيَّ في صورتِهِ الكاملةِ . وقد تبلغ بعضُ عجالاتِ الفنّانين أحيانًا درجةً تفوقُ العملَ النهائيَّ جودةً ، ومِنْ أمثلةِ هذه العُجالاتِ تلكَ التي كانت لكونستابل Constable* وروبنز Rubens* لاسيما عجالاتُ كونستابل التي حَفَزتِ الفنانين من بعده لاحتذائها وعرضِها على الجماهيرِ على أنها أعمالٌ نهائيةٌ كاملةٌ . ومعروف أن عجالاتِ روبنز كانت شبهَ دليلٍ لإرشادِ معاونيهِ في توزيع الكُتَلِ والتصميمِ المبدئيِّ للمراحلِ الأولى من التكوينات الفنيةِ الضخمةِ الهامة . ومن المعروف أن مساعِدي روبنز هم الذين كانوا يتولّون إنجاز أعمالِهِ النهائيةِ على نحوٍ يقرب أن يكون كاملًا على

Six (The) **زُمْرةُ الموسيقيّين السِّتّة**

Les Six (Le Groupe de six) (mus.)

اسمٌ أطلقه الناقدُ الفَرَنسيُّ هنري كوليه Henri Collet عام ١٩٢٠ على ستةِ مؤلفين موسيقيين فرنسيين — على غِرارِ زُمْرَةِ خَمْسةِ الروسِ العظام Mighty five* — وهم جورج أوريك George Auric ولوي دوراي Louis Durey وأرتور هونيغير Arthur Honegger وداريوس ميلو Darius Milhaud وفرنسيس بولانك Francis Poulenc والآنسة جيرمين تايفير Germaine Tailleferre . ويرى كوليه أنهم جميعَهم قد تأثروا بإريك ساتي Erik Satie وجان كوكتو Jean Cocteau فبثّوا دِماءً جديدةً في الموسيقى الفرنسيةِ بعد انتهاءِ الحربِ العالميةِ الأولى ، مطّرحين نهجَ المدرسةِ الانطباعيّةِ ، ملتزمين بواقعيةٍ تبلغ أحيانا درجة المطابقةِ الصريحةِ . والواقعُ أن الهدفَ الكامنَ وراءَ تكتُّل هذه المجموعة كان رغبتَهُم في الدفاعِ أحدهم عن الآخر أكثرَ منه تشكيلُ مدرسةٍ موسيقيةٍ متحدة الملامحِ . ومع ذلك فلم يظل ارتباطُ اسم أحدِهم بالآخرِ فترةً طويلةً ، بل لم يُكتَبْ لأحدٍ منهم الذيوعُ والشهرةُ غيرَ هونيغير وميلو وبولانك .

Siyawush **سياوخش**

Siyâvush (myth.)

كان البطلُ سياوخش بن كيكاوس Kaykaus ملكُ إيران قد تزوَّجَ بفري كيس ابنةِ أفراسياب Afrasiyab ملكِ توران وذلكَ في مُحاولةٍ لوقفِ الحُروبِ الناشبةِ بين الإيرانيين والتُّورانيين . ولما كان سياوخش قد تنازلَ عن حقِّهِ في العرشِ الإيرانيِّ ، فقد دعاه أفراسياب لكي يستقرَّ في مدينةٍ جديدةٍ بديعةٍ على الأرضِ التُّورانية هي مدينةُ سياوخش غرد التي غَدَتْ مثلَ الجنةِ مما أثار حفيظةَ كرسيوز شقيقِ أفراسيابِ وخاصةً عندما تغلّبَ الإيرانيون على الأتراكِ في مباراةِ الكرةِ والصولجان وفي الرّمي بالقَوسِ والنُّشّاب . وهنا تحدّى كرسيوز سياوخش لمبارزتِهِ ، ولكنَّ الأخيرَ اعتذرَ عن مبارزةِ شقيقِ المَلكِ أفراسياب . فاقترحَ كرسيوز أن يبارزَ بدلًا منه اثنين من التورانيين هما كروزروه وآخرُ ، فوافقَ سياوخش على ذلكَ وأخذ بمنطقةِ أحدِهما واختطفَهُ من فوقِ السَّرجِ ورماهُ على الأرضِ ، ثم أعاد الكرةَ مع زميلِهِ وجاء بِهِ إلى

الموسيقية لحنٌ جذابٌ ذو ميلودية ساحرةٍ وإيقاعٍ ينمُّ عن السير .

soap opera **أوبرا الصّابون**

feuilleton m. (drama)

تمثيليّات مُسلسلة تُذاع تلفزيونيًّا أو إذاعيًّا بدأت بها أمريكا ، والعِلّة في نسبتها إلى الصّابون أنّ الشّركاتِ الّتي كانت تنفق عليها كانت شركاتٍ خاصّةً بإنتاج الصّابون . من أجلِ هذا جاءت تلكَ التّسميةُ ، كما كانتْ تُسمَّى أيضًا suds (أي رَغوة الصّابون) . وكانت تُعرَض خلالَ البرامج الإعلانيّة ويستمرُّ عَرْضُها نحوًا من خمسةِ أيّامٍ في الأسبوعِ تُختار لِعَرْضِها فترةُ ما بعد الظّهر . وكانت أكثرَ ما تشتمِلُ عليهِ هذه المسلسلاتُ أحداثٌ أُسْريَّةٌ ذاتُ مَضمونٍ عاطفيٍّ أو ميلودراميٍّ melodramatic ، وقد أخذ مضمونُها يتطوَّرُ على مرِّ الأيّامِ فإذا هي تتناولُ مَوْضوعاتٍ لم تكن مُباحةً من قبلُ مثل الطَّلاقِ والخيانةِ الزَّوجيّةِ واغتصابِ النّساءِ والإجهاضِ وأولادِ السِّفاحِ . وأشهرُ ما يُعرفُ من هذهِ الحَلَقاتِ التَّمثيليَّةِ حديثًا هو مُسلسلُ « دالاس » التّلفزيونيّ .

socialist realism **الواقعيَّةُ الاشتراكيَّةُ**

réalisme m. socialiste (arts)

مَنهجٌ يُلزِمُ الفنّانين بالأسلوبِ الواقعيّ المُباشرِ لِتَسجيلِ ما عليهِ الحَياةُ في البلادِ الاشتراكيّةِ ومُنْجَزاتها .

Sodoma, Il (Giovanni Antonio de'Bazzi) (arts) **صُودُومَا** (١٤٧٧-١٥٤٩)

مصوِّرٌ إيطاليٌّ من مدرسة ميلانو ، تأثّر أعمق التأثّر بليوناردو واستقر به المقام في سيينا عامَ ١٥٠١ ، وكانت أغلبُ إبداعاتِه في هذه المدينة من التّصاوير الجداريةِ التي تدور حولَ الموضوعاتِ الدينيةِ . زار روما عامَ ١٥٠٨ واشترك مع غيره في زخرفة قاعةِ المحكمة الكنسية [التوقيعات] camera della segnatura بالفاتيكان ، غير أن البابا يوليوس الثاني لم يرضَ عن تصاويره فاستبدل به رافائيل Raphael* . وقد صوَّر صُودُومَا لوحةَ « زواج الإسْكَنْدر بروكسانا » في فيلا فارنيزينا عام ١٥١٢ ، ويُقالُ إنّ سخريتَهُ من تعليقات ڤاساري Vasari* على أعماله كانت

sliding movement **خُطوةُ انزلاقيَّةُ (انسيابيَّةٌ)** *mouvement m. glissant (glissade)* (blt.)

وتُؤدَّى تمهيدًا لقفزةٍ جانبيّةٍ . وتغلبُ في رقصاتِ الذُّكورِ أكثرَ منها في رقصاتِ الإناثِ ، وهي حركةٌ انسيابيّةٌ جارفةٌ تبدأُ بتمركُزِ القدمينِ وتنتهي بتمركزِهما بالمِثلِ ، وتُؤدَّى في جميعِ الاتّجاهاتِ وفي أوضاعٍ شتّى .

small statue; statuette **تِمثالٌ صَغيرٌ ، تِمْثالٌ مُنَمْنَمٌ** *statuette f.* (arts)

تمثالٌ دقيقٌ يكونُ عادةً دونَ الحَجْمِ الطّبيعيِّ لما يُمثِّلُهُ . (انظر figurine)

Smetana, Frederick (mus.) **سميتانا** (١٨٢٤-١٨٨٤)

مؤلِّفٌ موسيقيٌّ تشيكيٌّ وقائدُ أوركسترا وعازفُ بيانو لَقِيَ تشجيعًا من فرانتز ليست Liszt* واشتركَ في ثورةٍ ، كتبَ لها النّجاحُ ضدَّ النّمسا لتحرير بلادِهِ من الاحتلالِ سنة ١٨٤٨ ، ثم عمِلَ بعضَ الوقتِ في السويدِ ، ولكنه عاد إلى براغ من جديد عام ١٨٦١ .

وقد تغنّى سميتانا في موسيقاه ببلادِهِ وبأرضِها ومراعيها وجبالها وأنهارِها وأساطيرِها وصراعِ أبطالها لتحريرها في سلسلةٍ من القصائدِ السيمفونية يضمها عنوانٌ واحدٌ هو « بلادي » Má Vlast ، وتضمُّ ستَّ قصائدَ أشهرُها في برامجِ الحفلاتِ الموسيقيّةِ هي « فولتافا » Vltava [وطني] ، وهي تصوِّرُ نهرَ ڤلتافا الذي يَخترِقُ بوهيميا وكذا عاصمتَها الجميلة براغ . وتتكونُ موسيقاها من أقسامٍ مختلفةٍ أحْكَمَ سميتانا وصلَها بعضها ببعض مصوِّرًا المظاهرَ المتنوعةَ لمجرى النهر منذ منبعه من رافِدَيْنِ صغيرَيْنِ أحدهما دافئ جارف والثاني بارد هادئ ، يتكون منهما النهرُ الكبيرُ حتى يلتقي بنهر الألب فتختفي معالمه فيه ، مارًّا بالغاباتِ التي ينبعث منها ضجيجُ الصيدِ بالنهارِ وسحر الأساطيرِ في الليل ، وبالسهولِ والمراعي الخضراء التي يعمها الغناء والرقصُ الريفيّ بل ورقصُ الجانِّ الأسطوريّ ليلًا . وعندما تزداد الموسيقى شدَّةً وسرعةً يكونُ النهرُ قد اقتربَ من صخورِ مدينةِ براغ ذاتِ الأبراجِ العديدةِ . ويربط فيه بين الأقسام

sky-cow goddess **البَقَرةُ السَّماويَّةُ**

vache du ciel (vache céleste) (rel.)

كانَ المِصريُّ القديمُ أسيرَ بيئتِه في ديانتِه يستلهِمُ خيالهُ فيما يرى ويُحِسُّ ، فتصوَّرَ السَّماءَ بقرةً رابطًا بين إدراكِ السَّماءِ وإدراكِ البقرةِ دونَ نظرٍ إلى أيِّ شيءٍ آخرَ من الأشياءِ المباعِدةِ بين الاثنين ، إذ ليسَ ثمّةَ أرجلٌ ولا قرونٌ ولاذيلٌ ولا أثْداءٌ ولا شعرٌ للسَّماءِ كما للبقرةِ . وحينَ اطمأنَّ المصريُّ لهذا التَّشابهِ وقرّت في نفسهِ عبادةُ السَّماءِ رمزَ لها بالبقرةِ واتَّخذَها ربةً للسَّماءِ ورسَمَ على جِسْمِها نُجومَ السَّماءِ .

وكما تصوَّرَ المصريُّ السَّماءَ بقرةً تصوَّرَ الأرضَ رجُلًا مستلقيًا على ظهرِهِ أو على جنبِهِ ، وقد تنبتُ المزروعاتُ من جسدِه وسمّاهُ الإلهَ « جب » ، كما رسم إلهةَ السَّماءِ « نوت » في شكلِ سيدةٍ تحنو على زوجها « جب » إله الأرض ، ومن بينهما الفضاءُ الذي هو الإلهُ ، « شو » وقد وقف رافعًا السَّماءَ بيديْه . (الشكلان ٦٢ ، ٦٣)

skyphos (arts) see: **Greek drinking cups**

The Slaughter of the Innocents

Le Massacre des Innocents (rel. & arts)

مَذبَحةُ الأطفالِ الأبرياءِ

هي المذبحةُ التي دبَّرها هيرودس الملكُ الجالسُ على عرشِ اليهوديّةِ حين علِمَ بأن ثمَّةَ مولودًا يقالُ إنه سيُصبِحُ ملكَ اليهودِ ، فجزِعَ على عرشِهِ وقرّرَ التّخلّصَ من هذا الطِّفلِ الّذي يهدّد مُلكَهُ . وإذ لم يكُنْ يعرفُ هذا الطِّفلَ بالتّحديدِ أمرَ بقتلِ جميعِ أطفالِ بيتِ لحم وتُخومِها من ابنِ سنتين فأقلّ . ويقالُ إن قتلاه قد بلغوا مئةً وأربعةً وأربعينَ ألفًا ، وبذلك يكونونَ أوائلَ الشُّهداءِ في تاريخِ المسيحيّةِ . ومن أشهرِ اللّوحاتِ الّتي تصوِّرُ هذا الموضوعَ تلكَ الّتي صوّرها المصوِّرُ الفلمنكي بروبغل Brueghel* بهذا الاسمِ والمحفوظةُ بمُتحفِ تاريخِ الفُنونِ بِڤيينا ، والّتي صوّرها سباستيان بوردون Bourdon والمحفوظةُ بمُتحفِ الإرميتاج بلينينغراد . (صورة ٧٧٨)

slide (blt.) see: **movements in dancing**

سببًا في تحامل الأخير على فنِّه وحياته عندما عرَضَ له في كتابه عن حياة المصوِّرين والمثَّالين . (صورة ٦١١)

soft *mou adj.* **رَخْوٌ**

أن يظهر ما في الصُّورة رخوًا ، كأن يظهر الجسد العاري كالصُّوف أو القُطن في مادَّته ، أو أن يظهر الرَّسم كلُّه كأنه مُبتلٌّ بالماء . وبذلك يخلو الرسم من درجتي النُّور السَّاطِع والظِّلِّ الدَّامس ويظهر كله متقارب الدَّرجات .

soft style **الأسْلوبُ الهادِئ**

style m. adouci (arts)

مصطلح أُطلق على أسلوب التصوير والنحت الألمانيين خلالَ المرحلةِ الأخيرة من العصر القوطيّ في مستهل القَرْن الخامسَ عشَرَ ، تميز بالتوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخوص الوديعة ، وكان أهمُّ فنَّانيه من مدرسةِ كولونيا وأشهرُهم ستيفان لوكنر Stefan Lochner ، وقد أدَّت رقة هذا الأسلوبِ إلى ابتداعِ أعمالٍ فنيةٍ لها زهافةُ الأحلام . وأعقبتْ مدرسةَ الأسلوب الهادئ مدرسةُ الواقعيةِ الحادَّةِ التي سُمِّيتْ مدرسة « الأسلوب الصارم » hard style* بزعامةِ كونراد ڤيتز Konrad Witz والتي تتجلَّى فيها المشاهدُ أشدَّ ما تكونُ وضوحًا وإبانةً .

Sokaris **سِكَر**

Sokaris (rel.)

إلهُ منطقةِ سقَّارة وهي جَبَّانةُ مدينة منْف ، ومن اسمِهِ استُمِدَّ اسمُ سقَّارة ، ويسمَّى سوكاريس باليُونانية ، صوَّرَهُ المصريُّون إنسانًا يحمِلُ رأسَ صقرٍ وجعلوه إلهًا للموتى ، غيرَ أنَّهُ ما لبثَ أن اندمج في إله منف « بتاح » وأصبح يُسمَّى « بتاح سكر » ، ثُمَّ في إله أبيدوس وسُمِّي « أوزيريس سكر » ، ثُمَّ بعد ذلك اندمج مع الاثنين وعُرِف باسم « بتاح سكر أوزيريس » .

solar boat **مَرْكَبُ الشَّمس**

barque f. solaire (arts)

ربطَ المِصريُّ بين العالم السُّفليّ وبين مَغيب الشَّمسِ فخاله معْبرًا تعبُرُه الشَّمسُ مع اللَّيلِ كي تُشرق من المَشرقِ في الصَّباح ، مُتصوِّرًا أن هذا المعبَر نهرٌ عظيمٌ تجتازه سفينةُ الشَّمسِ كما تجتازُ محيطَ السَّماءِ . ولقد تخيَّل المصريُّ هذا القاربَ الذي يعبُر به إلهُ الشَّمسِ صفحةَ السَّماءِ من الذَّهبِ الخالصِ طولُه ٧٧٠ ذراعًا وتُشرِفُ النُّجومُ على تسييرِه ، وأن ثمَّةَ ثُعبانًا يلتفُّ حولَ إلهِ الشَّمسِ يحرقُ بأنفاسِه أعداءَ الإله . وحين يصلُ إلهُ الشَّمسِ في السَّماءِ آمنًا مطمئنًّا إلى الغربِ ترُحِّبُ به آلهةُ الغرب التي تصطفُّ لاستقبالِه عند سلسلة الجبالِ التي كان المصريُّون يعتقدون أنَّها الحدودُ الفاصلةُ بين عالمِهم وبين العالمِ السُّفليّ . وعندما يتركُ الإلهُ في الصَّباحِ العالَمَ السُّفليَّ يغتسلُ في بحيرةِ بارو ليزيلَ عن نفسِه ذلك اللَّونَ القاتمَ الذي أضفاهُ عليه اللَّيلُ مرتديًا ثيابَهُ الحمراءَ ، ثم يظهرُ ليَهبَ شتَّى الكائناتِ الحياةَ والسُّرورَ . وكان المصريُّ يربطُ بين خَفَقانِ الطَّيرِ بأجنحتِها مع الصَّباحِ وصياحِ القِردةِ عند الشُّروقِ وبين ظُهورِ هذا الإلهِ وتجلِّيه ، مُعتقدًا أنَّ ما تفعلُهُ الطُّيورُ والقِردةُ ما هو إلَّا تمجيدٌ للإله . أما الرِّحلةُ الأخرى التي كان لزامًا على المُتوفَّى أن يقطعَها فهي رِحلتُه للحجِّ إلى مقبرةِ أوزيريس بأبيدوس وكانت تؤدَّى في مَركبٍ جنائزيّ (انظر funerary boat) . وقد عثرت مصلحةُ الآثار المصريَّة في عام ١٩٥٤ بالقرب من الضِّلع الجنوبيّ من قاعدةِ الهرمِ الأكبرِ بالجيزة على حُفرةٍ كبيرةٍ تضمُّ مركبًا يخصُّ الملكَ خوفو لا ندري إن كان مَركبَ شمسٍ أم مَركبًا جنائزيًّا . ويؤكِّدُ الأثريون بأن ثمَّةَ مَركبًا آخرَ مُشابهًا له تمامًا يقعُ بالقُربِ منهُ توحي بمكانِه وأبعادِه شواهدُ عديدةٌ وإن لم يبدأ بعدُ الكشفُ عنه ، ولعلَّ هذا المركبَ الآخرَ هو النَّوعُ الآخرُ .

ويُعدُّ مركبُ الشَّمسِ وثيقةً فريدةً تكشفُ عن التِّقْنية التي استخدمها المصريُّون القُدماء في صناعةِ المراكبِ مُنذُ أكثر من خمسة آلاف عام ، وعن هندستِهم الدَّقيقةِ في بناءِ السُّفنِ المُتمثِّلةِ في الخُطوطِ الانسيابيَّةِ التي تُحدِّدُ هيكلَ المركبِ بصدرِه ومؤخِّرتِه ونِسَبِ غُرفةِ القيادةِ وكُنَّةِ إدارة الدَّفةِ وكُلِّ ما يكشِفُ عن إحساسٍ مُرهفٍ بتوازنِ الأشكالِ . كما يُعدُّ أيضًا تُحفةً فنيَّةً نادرةً إذ اكتسبت كُلُّ التفاصيلِ بمسحةٍ جَماليَّةٍ بالغةِ الرِّقَّةِ تتجلى في تصفيفِ أزهارِ اللُّوتس « البشنين » في قِممِ الأعمدةِ التي تحمل سَقَفَ الجَنّ « القمرة » وكُنة الدَّفة وفي أطراف المجاديف التي يتعانق فيها الهدفُ الوظيفيُّ مع الاهتمام بالشكل تعانقًا سحريًا رائعًا .

وقد شُرِع في بناء مُتحف مركب الشَّمس في عام ١٩٦١ في نفس الموقع الذي اكتُشِف فيه ، يهدف بجانب المحافظة عليه إلى إبراز جَماله ومُميِّزاته مع مُراعاة تجانس المُتحف والوَسَط الأثريّ الذي يندمج فيه . وجاء التَّصميمُ بحيثُ يضمنُ لزائره رغمَ وُجودِه داخلَ مساحتِه المُحدَّدة ألَّا يفقدَ الاتصالَ البَصَريَّ بالوسط الخارجيّ كما تحقَّق فيه التَّعايشُ البَصَريُّ بين المركبِ وبيئتِه الطَّبيعيَّة . (صورة ٦١٢)

solar temple **المَعْبَدُ الشَّمْسِيُّ**

temple m. solaire (cul. & arch.)

شَيَّد ملوكُ الأسرةِ الخامسةِ المصريةِ الذين جاءُوا إلى الحُكم بفضلِ كهنة أون [عين شمس أو هليوبوليس] المعابدَ تمجيدًا رع بعدَ أن أضاف كُلٌّ منهم إلى اسمِه الملكيّ لقبَ « ابن رع » .

وإذا كُنَّا لمْ نعثُرْ على أثرٍ لمعبدِ أون الذي يُعدُّ النَّموذجَ الأصليَّ للمعابد الشَّمسيَّة فإننا نستطيعُ أن نتبيَّن ملامِحَهُ في بقايا المعبدِ الذي بناهُ الملكُ ني أوسر رع شمالي أبو صير وَجَعَلَ لهُ بوابةً ضخمةً تربطُهُ بمعبدِ الوادي الذي يَنْطلِقُ منه ممرٌّ صاعدٌ مسقوفٌ شبيهٌ بالممرَّاتِ المُفضيةِ إلى الأهرام ، ومائلٌ بالنِّسبةِ لمحورِ المعبدِ ينتهي ببوابةٍ أخرى تتوسَّطُ الجدارَ الشَّرقيَّ للمعبدِ الذي تؤدَّى فيه العبادةُ في الهواءِ الطَّلْقِ حول كُتلةٍ ضخمةٍ مربَّعةِ القاعدةِ ذاتِ جوانبَ مُنْحدِرةٍ تعلوها مِسلَّةٌ منحوتةٌ من عدَّةِ كتلٍ من الأحجارِ المرصوص بعضها فوقَ بعضٍ في عنايةٍ فائقةٍ . وهرمُ هذه المسلَّة هو المعروف باسم « بنبن » benben * ويرمزُ إلى الشَّمسِ ، ذلك الإله الذي يَعبُرُ السَّماءَ كُلَّ يوم . وبالقُرْب من جنوب المَعْبد حُفرةٌ مُبطَّنةٌ باللَّبِن و الحجرِ على شكلِ مركبٍ — أي مَركب الشَّمسِ — solar boat * يُودَعُ فيها نموذجٌ خشبيٌّ لهذا المركب الإلهيّ .

solist **الرَّاقِصُ المُنْفَرِدُ**

soliste m. & f. (blt.)

من الناحيةِ الفنيَّةِ تنطبقُ على الرَّاقص

المنفرد كُلَّ مواصفاتِ الراقصِ النبيلِ danseur noble* فهُوَ يمتلكُ الحسَّ بالفهمِ الفنيَّةِ كما يُراعي التزاماتِه أثناءَ الرَّقصةِ الثُّنائيَّةِ pas de deux* فيُخضِعُ حركاتِه بحيثُ تتناغمُ وتنَّسِقُ مع حركاتِ الباليرينا ، ومع ذلك فثَمَّةَ عددٌ من الرَّاقصينَ يبرعُونَ في أداءِ أدوارِهم إلى حَدٍّ يوحي بمنافستِهم الباليرينا وكأنَّهم يؤدُّون رقصاتِهم في استقلالٍ كاملٍ عنها . ومن ثَمَّ لا يُعدُّ الراقصُ المنفردُ فنَّانًا أصيلًا مهما بلغتْ براعتُهُ من النَّاحيةِ الفنيَّةِ ما لم يُكيِّف نفسَهُ ليتواءمَ مع رفيقتِهِ في الرَّقصِ . وفضلًا عن ضرورةِ تحلِّي الراقصِ المُنفرِدِ بصفاتِ الرَّاقصِ النَّبيلِ ينبغي أن يكونَ ذا شخصيَّةٍ قويَّةٍ جارفةٍ متمتِّعًا بالحسِّ الدراميِّ الرَّهيفِ والقُدرةِ على الابتكارِ الوَهْليِّ والتَّكيُّفِ السَّريعِ .

solo — **فَرْدِيٌّ ، مُنْفَرِدٌ**

(It.) (alone, pl. soli) (Eng. pl.: solos)

(mus.)

مقطوعةٌ موسيقيَّةٌ يعزفُها عازفٌ واحدٌ إمّا مُنفردًا أو مع غيرِه في دَوْرِ مُصاحِبٍ ، كما نعني الأغنيَّةُ الفرديَّةُ عادةً أغنيَّةً يؤدِّيها مُغنٍّ واحدٌ مع مُصاحبةِ البيانو .

solo dance (blt.) see: **variation**

sonata — **صُونَاتَا**

sonate f. (mus.)

هي التكوينُ الدِّراميُّ في مجالِ الموسيقى . وقد تكوَّنُ الصُّوناتا مؤلَّفًا مُستقلًّا من ثلاثٍ إلى أربعِ حركاتٍ يضمُّها جميعًا مقامٌ واحدٌ وإن استقلَّت كلُّ حركةٍ بذاتِها من حيثُ البناءِ structure والسُّرعةِ tempo* والإيقـاعِ rhythm* والطَّابعِ الوجدانيِّ mood ، أو قد تكوِّنُ الصوناتا الحركةَ الأُولى فقط من السِّمفونيَّةِ أو الكونشيرتو concerto* ، إذ يُصاغُ كلاهُما في قالبِ الصوناتا .

وتتكوَّنُ الصوناتا من موضوعين موسيقيَّين مختلفي الصِّفةِ ، يتفاعلانِ ويتداخلانِ لُبعادَ عرضُهُما في تلخيصٍ يعيدُ أصلَ الموضوعِ إلى وجدانِ المُستمعِ .

ويُطلَقُ اسمُ الصوناتا على الأعمالِ الموسيقيَّةِ التي تُكتبُ للبيانو المُنفردِ أو آلةِ النَّفخِ المنفردةِ أو الآلاتِ الوتريَّةِ ، والتي تُعزفُ عادةً بمصاحبةِ إحدى الآلاتِ ذاتِ لوحاتِ المفاتيحِ keyboard* .

والواقعُ أنَّ جميعَ المؤلَّفاتِ للآلاتِ الموسيقيَّةِ التي تنتهجُ قالبَ الصوناتا سواءٌ أكانت موسيقى للحُجرةِ أو سيمفونيَّةً أو كونشيرتو هي في حقيقةِ الأمرِ صوناتاتٌ ، وإنْ سُمِّيت بأسماءٍ مختلفةٍ تكون رهن ما تضمّه من عدد مجموعات العزف ، فتُسمى مرة ثُلاثية trio* ومرة رُباعيَّة quartet* أو خُماسية quintet* أو أوركسترا سيمفونيًّا .

وكان هايدن Haydn* وموتسارت Mozart* هُما أوَّلَ من ابتكرَ الصُّوناتا الكلاسيكية خلالَ القرنِ الثامنَ عَشَرَ إلى أن أدخلَ عليها بيتهوڤن Beethoven* في القرنِ التالي تعديلاتِه فصاغَ ما يُعرفُ بالحركةِ الموسيقيَّةِ في قالبِ الصوناتا sonata form movement التي تتكوَّنُ من ثلاثةِ أقسامٍ : العَرْضُ exposition والتَّنميةُ أو التَّطويرُ development ثُمَّ الإعادةُ recapitulation ، يليها أحيانًا قسمٌ رابعٌ يُسمَّى المقطعَ الختاميَّ أو التَّقفيلةَ coda* .

Song of Roland — **مَلْحَمَةُ رُولان**

Chanson f. de Roland (cul.)

اعتادَ المغنُّونَ الفرنسيُّونَ الجوَّالونَ في العُصورِ الوُسطى minstrels* إنشادَ القصائدِ التي تحكي مآثِرَ الأبطالِ الحقيقيِّينَ أو الأسطوريِّينَ باللُّغةِ المحليَّةِ الدَّارجةِ — لا باللُّغةِ اللاتينيَّةِ — بمُصاحبةِ العزفِ على آلةِ الفِيولِ أو اللِّيرا . ونبرُزُ من بين هذه القصائدِ ملحمةُ رولان التي تحكي قصَّةً دارت أحداثُها خلالَ عصرِ شارلمان Charlemagne يكشِفُ طابَعُها ورُوحُها عن ظهورِها في القرنِ ١١ وإن سجَّلها مخطوطٌ من أكسفورد يرجِعُ تاريخُهُ إلى نهايةِ القرنِ ١٢ .

وتتميَّزُ نصوصُ هذه الملحمةِ بالانفعالاتِ المفاجئةِ في أحداثِها وأزمانِها ، وبجَوِّ المعاركِ الحربيَّةِ وتنوُّعِ شخصياتِ الأبطالِ ، وتحكي قصَّةَ انتصارِ النورمانديين Normans على الإنجليزِ في معركةِ هيستنغز وفتحِهم إنجلترا عامَ ١٠٦٦ .

وتبدأُ الملحمةُ بسردِ بعضِ أحداثِ الحربِ التي دارت بشمالِ إسبانيا بين شارلمانَ وعربِ الأندلس على مدى سبعِ سنواتٍ . وكان رولان حفيدًا للإمبراطور شارلمان ، وأحدَ الفرسانِ الاثني عَشَرَ ، صفوةِ المقاتلينَ آنذاك . وكان شارلمان قد خلَّفه بإسبانيا ليحميَ مؤخِّرتَهُ خلالَ عودتِهِ بجيشِهِ إلى فرنسا عبرَ جبالِ البرانس .

وجرتِ الملحمةُ وفقَ الأسلوبِ المتَّبعِ في الملاحمِ الذي لا يجعلُ الهزيمةَ من نصيبِ بطلٍ إلا بفعلِ الغدرِ والخيانةِ ، فإذا بأحدِ أقاربِ رولان يخونُهُ مما أتاحَ لجيوشِ العربِ القضاءَ عليه وعلى قوَّاته . ثم تنتقلُ الملحمةُ إلى انتقامِ شارلمان لموتِ رولان من خلالِ معركةٍ بطوليَّةٍ بينَ القُوى المسيحيَّةِ التي تضمُّ الفرنسيِّين والنورمانديين والألمانَ والبريطانيين وبين جحافلِ العربِ التي تُثيرُ وحشيتُها مخاوفَ جنودِ شارلمان بمظهرِها المثيرِ للفزعِ ، فنرى صاحبَ الملحمة يصوِّرُ العربَ على هيئاتٍ تُثيرُ الفزعَ في قلوبِ المسيحيين ، فإذا هو يُصوِّرُ رؤوسَهم ضخمةً وظهورَهم يعلوها شَعْرٌ شائكٌ كشعرِ الخنازيرِ البرِّيَّة ، وبجلودٍ صلدةٍ لا يحيقُ بها أذى ، وهذا كلُّه يُغنيهم عن ارتداءِ الخوذاتِ أو الدُّروعِ الواقيةِ أثناءَ القتالِ ! وما من شكٍّ في أن الشاعرَ تجنَّى على العقيدةِ الإسلاميةِ حين حاطها بالإبهامِ والغموضِ وجعلها ماديَّةً ، متَّهمًا المسلمين بأنهم مشركون وثنيُّون ، وهو ما كان يجري على ألسنةِ المسيحيين حين يصفون المسلمين في ذلك العصر .

وينتهي القتالُ بأن يطرحَ القائدُ العربيُّ شارلمانَ أرضًا غيرَ أن جبريلَ يهبطُ في اللحظةِ التي يوشكُ أن يقضيَ فيها عليه فيمسُّ جبهةَ شارلمان المغشيِّ عليه ليفيقَ وتعودَ إليه قُواهُ فيثِبُ على خصمِهِ ويفتكُ به ويتمُّ له ولجيوشِه النَّصرُ على العربِ .

ومع أنَّ النُّصوصَ الشِّعريَّةَ الكاملةَ لهذه الملحمةِ قد حفظها لنا الزمنُ إلا أن شيئًا من موسيقاها أو ألحانِها لم يصلنا ، على العَكسِ من الآلافِ من أغاني التروبادور troubadours* والتروفير trouvères* الفرنسيين ونُظرائِهم الإنجليز minstrels* والألمان Minnesingers* فلقد كان المغنُّون الجوَّالون يحملون على ظهورِهم حقيبةً جلديَّةً يحفظونَ فيها التدويناتِ الموسيقيَّةَ التي كانوا يعتمدون عليها في إنشادِ أغانيهم رغمَ حفظِهم لها عن ظهرِ قلبٍ ضمانًا لعدمِ الخلطِ والنِّسيانِ . وقد أمكنَ للعلماءِ المتخصِّصين

مواهبه بعد تأليف المسرحية بأن يقف موقف المُرشِد فيوجِّه ويفسِّرَ ويشرح ، كما وَكَلَ إلى ملحنٍ خاصٍّ وضعَ الألحان الموسيقيَّة وعَهِدَ إلى مدرِّبٍ بتدريب الجوقةِ الغنائية . وعلى هذا النَّحو كان الفصلُ بين مُهِمَّةِ الشاعر وبين مُهِمَّةِ الممثل تطوُّرًا منطقيًا يتمشَّى مع ظهورِ طبقةِ الممثِّلين التي بدأت في عهدِ أيسخولوس ، فتفرَّغ كاتبُ التراجيديا للتأليف والتوجيه ، وأصبح للممثِّل كيانُهُ لا يُنظرُ إليه على أنه صُعلوكٌ أفَّاق .

وقد وقف سوفوكليس وسطًا بين أيسخولوس وأوريبيديس Euripides * ، فلم يشتط في دورِ الجبر الذي اتَّخذه أوَّلُهما ولم يفرِّط في دورِ الاختيار الذي اتَّخذه ثانيهُما . وكان يُؤمنُ بانطواءِ الحياةِ الإنسانية على جُرثومةِ المأساةِ التي تُصيبُ الأبرياءَ كما تُصيبُ الأشرار . وكان سوفوكليس صائغ حوارٍ مُمتازًا يتميَّز بوضوحِ العبارةِ وإن قلَّت تشبيهاتُهُ خصوبةً وخيالًا عن تشبيهاتِ أيسخولوس . وقد أخذ الكثيرَ عن قصَّةِ حرب طرواده ورسم أبطالَهُ بطريقةٍ قريبةٍ من طريقةِ هوميروس Homerus* ، كما استعار منه بعضَ تراكيبه اللُّغويَّة ، حتى شبَّهَهُ بعضُ النُّقاد به برغمِ اختلافِ نمطيهما الإبداعيَّين وعصريهما اللَّذين أبدعا فيه مؤلَّفاتهما الخالدة . ويعدُّ سوفوكليس وفيدياس Phidias* وزعيم أثينا وبريكليس Pericles الممثِّلَيْن للفنِّ الكلاسيكيِّ الحقِّ الذي يجمعُ بين الخيال والحقيقة .

(صورة ٦٠٧)

sophrosyne (Gk.) **سُوفْرُوسِنِي**

sophrosuné (aesth.)

كلمةٌ يونانيَّةٌ تعني الحكمةَ مع الاعتدالِ ، وردت في كتاب « الأخلاق النيقوماخية » Nicomachean ethics لأرسطو نسبةً إلى نيقوماخوس ابن الفيلسوف .

soprano (It.) **سُوبْرانُو**

soprano f. (mus.)

١ . أعلى طَبقاتِ الصَّوتِ النِّسائيِّ من حيثُ الحِدَّةِ .

٢ . يُطلقُ على عائلةٍ من الآلاتِ الموسيقيَّة ذاتِ طبقةٍ قريبةٍ من صوتِ السُّوبرانو مثل كورنيت السُّوبرانو soprano cornet وساكسوفون السُّوبرانو soprano saxophone

في وحشيَّةٍ وقسوةٍ . أفاد من جهودِ سلفِهِ أيسخولوس Aeschylus* وإن استبدل بثلاثيَّاته مسرحياتٍ مستقلَّةً ذاتَ بدايةٍ ووسطٍ ونهايةٍ ، وغدت كلُّ مسرحيَّةٍ وحدةً قائمةً بذاتها ، وبهذا خطا بالمسرحِ الإغريقيِّ خُطوةً إلى المنهج المسرحيِّ الحقِّ . قدَّم مئة وثلاثًا وعشرينَ مأساةً لم يبقَ منها إلا سَبْعٌ أشهرُها إلكترا Electra وأنتيغونا Antigone وأوديپ Oedipus أروعُ ما أُلِّف ، وكان أرسطو يَعُدُّ مسرحيةَ « أوديب ملكًا » Oedipus Tyrannus المأساةَ النُّموذجيَّة ، كما كان يعدُّ شخصيَّةَ أوديب الشَّخصيَّةَ التي تُحتذى ، فليس ثَمَّةَ بيتُ شعرٍ فيها دونَ دِلالةٍ ومغزى ، وليس ثَمَّةَ فرصةٌ لإيقاظ العاطفةِ إلا حفلت بها . وهو ما دفعَ أرسطو إلى أن يرى فيها نموذجًا للتراجيديا في كتابه « فنُّ الشِّعرِ » ، فالمسرحيَّةُ مأساةٌ يطالع بها القدر الإنسانَ ومحاولةَ الإنسان عبثًا الفِرارَ مما قُدِّرَ له ، بل قد يكونُ هو علةً للمقدورِ ، ثم هو أضعف ما يكونُ عن أن يَهرُبَ منه .

وجنحت نزعة سوفوكليس الفلسفيَّةُ والإنسانيَّةُ إلى أن تجعلَ الإنسانَ حُرًّا مُريدًا مختارًا ، وهو مع هذا لم يَنتقص من شأنِ الآلهةِ أو يغفل قدرَها ، لذا جعلَ لها الغلبةَ آخر الأمرِ فيما يحتدِمُ بين القُوى من صراع . وعُني سوفوكليس بالمرأةِ فصوَّرها على سجيَّتِها ، عارضًا ما هي عليه من عنادٍ وصَلَفٍ وضَعفٍ وانفعالٍ في تحليلٍ دقيقٍ لا يتجنَّى ولا يغلو ، بل يُطالِعُ النَّاسَ بما عرفوا عنها . وعلى حين كانت تمثيليَّاتُ أيسخولوس مآسيَ أخلاقيَّةً تربطُ كلَّها في ذهنه بين الدُّراما والدينيات كانت تمثيليَّاتُ سوفوكليس تدورُ حولَ الإنسانِ ، وقد جَهِدَ أن يجعلَ الأحداثَ المسرحيَّةَ من عالمِ الواقعِ بعيدةً كلَّ البعد عن الخيال البحتِ .

ولكي يصل سوفوكليس بين الجُمهورِ والمسرحيَّةِ عَمَدَ إلى تصويرِ أحداثِ القِصَّةِ على الجدارِ الخلفيِّ للمسرحِ فربط بذلك بين التَّمثيلِ والواقع ، وكان يشترِكُ في تمثيل أعمالهِ الأولى ، وبرز فيها كعازفٍ للموسيقى غير أن ضعفَ صوتِهِ حال بينهُ وبين مُتابعةِ التَّمثيلِ فتفرَّغَ بعد ذلك للكتابةِ . فعلى حين كان أيسخولوس يؤلِّف ويدرِّبُ ويلحِّنُ ويمثِّلُ الدَّورَ الرئيسيَّ اكتفى سوفوكليس مع تنوُّعِ

نقلِ هذه التَّدويناتِ إلى الطَّريقةِ الحديثةِ في التَّدوين الموسيقيِّ لأدائها من جديدٍ .

The Son of Man **ابنُ الإنسان**

Le Fils de l'Homme (rel.)

تذهبُ العقيدةُ المسيحيَّةُ إلى أنه لكي تتجسَّدَ كلمةُ الله كان ينبغي ألَّا يكونَ هذا التَّجسُّدُ من صُلبِ رجلٍ ولا من غرسِ بشرٍ . ومع ذلك كان يتعيَّنُ أن يجيءَ من نفسِ الطَّريقِ الذي يأتي منهُ النَّاسُ وهو أحشاءُ المرأةِ ، وأن يُولدَ كما يُولدُ الإنسانُ ، ولكنَّهُ في الوقتِ نفسهِ لاينبغي أن يولدَ في الدَّنسِ ، ولم يكن بُدٌّ من أن يُولدَ من عذراءَ طاهرةٍ لم يمسسْها من قبلُ بشرٌ . ولذلك تنبأ أنبياءُ العهدِ القديمِ بأن المسيح سيتجسَّدُ في صورةِ ابن الإنسانِ ، وأنه سيولدُ من عذراءَ ، وأنه سيكونُ من نسلِ إبراهيمَ وداوود ، وأطلقوا عليهِ بالعِبْريَّة لقبَ المشيحِ وباليونانيَّةِ المسيَّا أي المسيح باعتباره ممسوحًا أي مُعيَّنًا من الرَّبِّ ليُتمِّمَ العملَ الجليلَ الذي ارتضته العنايةُ الإلهيَّةُ .

sophism *sophisme m.* (cul.)

١ . **السَّفْسَطَة** : القياس الفاسد الذي يقصد منه التمويه على الناسِ والتغرير بهم ، وبذلك تلزمهم الحُجَّة ويكفُّون عن الجدل .

٢ . **المُغالَطة ، الأُغْلُوطة** : المقدِّمات الشبيهة بالحق والمتشبِّهة مع قواعد الاستدلال الصورية غير أنها تؤدي إلى نتائج غير مقبولة .

(معجم مصطلحات الأدب)

Sophocles **سُوفُوكْلِيس**

Sophocle (drama) (٤٩٤–٤٠٦ ق.م)

ثاني اثنين في التَّأليفِ المسرحيِّ الإغريقي . نشأ في طبقةٍ متوسِّطةٍ ذاتِ اتجاهات سياسيَّةٍ معتدلةٍ لم تكن مُفرطةً في شعبيَّتها ، كما لم تكن مُغاليةً في أرستقراطيَّتها ، وسطًا في عقيدتِهِ الدِّينيةِ لا هُو من المتزمِّتين ولا هُو من المستهترينَ . تتَّسمُ نزعتُه الفلسفيَّةُ بالبرم من الحياةِ والضِّيق بها وبالرِّثاءِ للإنسان وما يلقى من آلام ، وأنه لهذا كان من الخيرِ له أن لم يكنْ ولم يخرُجْ إلى الوُجودِ . وكان لهذهِ النَّزعةِ أثرُها على مسرحيَّاته فبدت كلُّها يغلب عليها الطَّابعُ المعتمُ ، فنجد أنتيغونا Antigone تلقى حتفَها على صخرةٍ ، كما نجد أوديب تُفقأُ عيناهُ

البطولية « المقتبسة عن المصادر التاريخية بل ومسرحيات الفلاحيين peasant drama والتمثيليات الدينية . وقد حالت غزارة إنتاج لوبي ديفيغا دون مراعاته الدقة في أعماله حتى تضمنت الكثرة من رواياته أجزاء يمكن تبادلها بين رواية وأخرى ، بل لقد ترك هذا الإنتاج الكمي آثاره السيئة في أعمال من ساروا على منواله مثل خوان رويز ده ألاركون Juan Ruiz de Alarcón ١٥٨١–١٦٣٩ وترسو ده مولينا Tirso de Molina ١٥٧١–١٦٤٨ وفرنشسكو ده روخاس ثوريا Francisco de Rojas Zorilla ١٦٠٧–١٦٤٨ ، ثم أعظمهم شأنا بدرو كالديرون ديلا باركا Pedro Calderón de la Barca (١٦٠٠–١٦٨١). وبموت كالديرون انتهى العصر الذهبي للدراما الإسبانية ، إذ غدا التكرار الممل شيمة المؤلفين المسرحيين حتى انتهى بهم الأمر إلى التحول نحو المصادر الكلاسيكية الفرنسية والنهل منها حتى النصف الأخير من القرن التاسع عشر حين شرعت الروح الإسبانية تنبض من جديد في مجال الدراما .

وقد خلف لوبي ديفيغا العديد من المسرحيات الرفيعة المستوى غير أنه لم يخلف روائع فنية ، وتتميز من بين مسرحياته : « نجمة أشبيليه » La Estrella de Sevilla ١٦١٧ و « العمدة الأفضل » El Mejor alcalde ١٦٣٥ و « العقاب من غير ثأر » El Castigo sin venganza ١٦٣١ و « كلب الحدائقي » El Perro del hortelano ١٦١٨.

وثمة العديد من خلفائه الذين تركوا مسرحيات ممتازة ، حتى تعتبر مسرحية مولينا « مهرج أشبيليه » El Burlador de Sevilla ومسرحية ثوريا « دون خوان تينوريو » Don Juan Tenorio الأساس الذي أخذ عنه موضوع دون خوان في المسرح . وتأتي على رأس أعمال كالديرون مسرحيتا : « الساحر العجيب » El Mágico prodigioso و « الجنية القزم » La Dama duende ، على حين تعد مسرحيته « الحياة حلم » La Vida es sueño من أعظم روائع الفن المسرحي قاطبة .

sparagmos (Gk.) (drama) **التمزيق**

ترجع أسطورة تمزيق الأبطال عند الإغريق

« قاعات التمثيل » corrales de comedia مجرد إنشاءات متواضعة الساحات والأفنية تحت نوافذ البيوت المجاورة بفترش جماهير النظارة فيها أرضا غير مستوية . وكان التمثيل يجري نهارا فوق منصة عارية تنتهي بستار خلفي يمثل السماء أو منظرا طبيعيا أو غير طبيعي ويخدم أغراضا عدة شأن مثيله على المسرح الإليزابيثي .

وقرب نهاية القرن السادس عشر حدد لوبي ديفيغا Lope de Vega وحدة الأشكال التي سيتخذها المسرح الإسباني في المستقبل حيث قدم خلال حياته الحافلة بالإنتاج الغزير ذخيرة من التمثيليات المختلفة الأنواع بلغت ألفا وخمسمئة لم يحفظ لنا الزمن منها سوى خمسمئة ، تتشكل كل واحدة منها من ثلاثة فصول ، ونصل ذروة التأزم فيها في الفصل الثاني . وكانت تكتب في أشكال متعددة من النظم تتدفق في يسر من شكل إلى شكل تمشيا مع الجو النفسي المتغير في الحدث المسرحي . وقد استمد موضوعاته من كل مصدر أتيح له ، ومهما كان الموضوع الذي يتناوله كانت الحبكة الدرامية ورسم الشخصيات تتبع الخطوط العامة المتعارف عليها ، فكانت النتيجة لونا دراميا شديد التعقيد خارقا للمألوف جمع بين الجدية والملهاة ، واصطبغ بصبغة إسبانية متميزة تضم إلى الورع الضراوة والحس المرهف بالعدالة والكبرياء الذاتية والإيمان غير المحدود بالفضيلة كما صورها مجتمع العصور الوسطى . وكان اللون الدرامي الشائع هو ما يدعونه مسرحيات « العباءة والسيف » (comedia de capa y espada) cloak and sword play الحافلة بعوامل الإثارة من علاقات الغرام غير المشروع والمبارزات المتعلقة بالشرف والغيرة والثأر . وعلى حين تدور الحبكة الرئيسية حول مغامرات العاشق المهذب « غالان » galán الذي كان عادة فارسا شابا ، تدور الحبكة الثانوية التي لا غنى عنها حول المغامرات الموازية لخادمه الذكي الظريف « غراثيوزو » gracioso الذي كان يحكم عقله دائما بحيث يبدو لبقا فطنا في مقابل شطحات سيده .

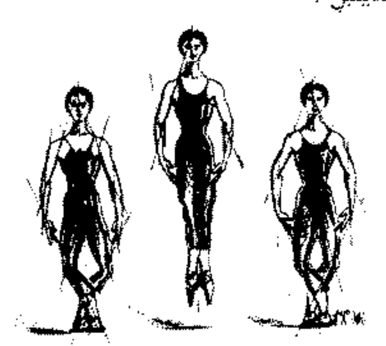
وفي هذا القالب الفروسي صيغت كل أشكال الملهاة الإسبانية بما في ذلك « الملهاة

وكلارينيت السوبرانو soprano clarinet .

Sorrowing Christ (rel.)
see: **The Man of Sorrows**

soubresaut *m.* **سوبرسوه ، وثبة اليفاصية**
(blt.)

القفز بالساقين مشدودتين وملتصقتين والقدمان أقصى ما تكونان تقوسا وقد بدوتا مدببتين .



(شكل ٩٥)

span **البحر**
ouverture f. (arch.)

المسافة الأفقية بين عمودين أو كتفين pilaster* أو جدارين . ولكل عقد arch* بحر ، كما لكل عتبة lintel بحر .

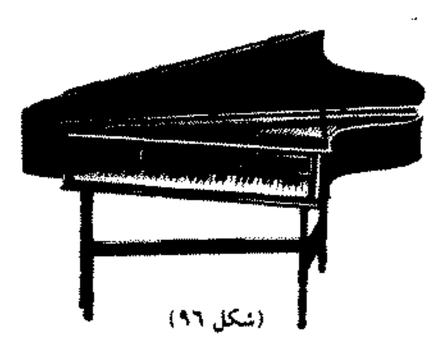
spandrels *coins d'arc m.; tympans m.pl.; écoincons m.pl.* (arch.) **توشيحة العقد ، كوشة العقد ، بنيقة العقد**

هي الشكل المثلث على جانبي العقد أسفل العتبة الأفقية lintel الموجودة فوقه .

Spanish comedy **الملهاة الإسبانية**
comédie f. espagnole (drama)

لم يكن وضع المسرح الإسباني في مستهل القرن السابع عشر مختلفا عن الوضع الذي كان عليه المسرح الإنجليزي قبل ذلك بقرن . وفي الحق أن الدراما في إسبانيا كانت فنا شعبيا يضرب بجذوره فيما يدين به الناس من أعراف وتقاليد ، وتعد تعبيرا عن آمالهم القومية ومثلهم العليا التي كانت آدابهم تختفي بها على الرغم من أنهم كانوا لا يعيرونها اهتمامهم في مجريات أمورهم . وفي عام ١٥٩٠ بدأت فرق الممثلين الجائلة في أنحاء إسبانيا تستقر في بعض المدن وخاصة في مدريد . وكانت المسارح المسماة وقتذاك

القرنين السادسَ عشَرَ والثّامنَ عَشَرَ ، وانتعشت من جديدٍ خلالَ القرنِ العشرين لأداءِ المُوسيقى القديمةِ على النّحو الذي كانت تُعزفُ به . وكانت أوتارُها منفردةً [أحاديّةً] نغمزُها ريشةٌ متّصلةٌ بالملامسِ .



(شكل ٩٦)

قِمّةٌ مُستَدِقّةُ الطّرَف **spire**

aiguille f. de clocher; flèche f. (de clocher) (arch.)

إنشاءٌ هرميٌّ سامقٌ مضلّعُ الشّكلِ أو مَخروطُهُ ، يشمخُ فوقَ بُرجِ الكنيسةِ أو عَلى سطحِها ، وينتهي بطرَفٍ مدبّبٍ كالرُّمحِ ، ويُتّخذُ من الحجرِ أو الخشبِ المكسوِّ بصفائحِ الرّصاصِ .

زَواجُ العَذْراءِ **Sposalizio (It.)**

The Marriage of the Virgin *Le mariage de la Vierge* (rel. & arts)

نقلًا عن أُسطورة تقول إنّه عندما بَلَغَتْ مريمُ الرّابعةَ عشرةَ من عُمرِها ، وكانت قد قضتْ عَشْرَ سنواتٍ في خِدمةِ الهَيْكلِ أشارَ عليها الكَهنةُ أن تتزوّجَ ، ولكنّها رفضتِ النّصيحةَ مُعتذرةً بأنها قد نذرتْ للرّبِّ خيانَها ، غير أن كبيرَ الكَهنةِ أبلغها أن مَلاكًا قد كشَفَ لهُ في إحدى الرُّؤى أن يدعو إلى الهيكلِ كُلَّ الشّبابِ من الرِّجالِ في سنِّ الزّواجِ على أن يُحضِرَ كلٌّ منهم غصنًا يتركُها في الهيكلِ ليلةً ، وأنَّ اللّهَ سيتجلّى للعصيّ ، ومَن اختارهُ اللّهُ منهم ليكونَ زوجًا لمريمَ سيجعلُ عصاهُ تُعْشِبُ . وفي صبيحةِ تلكَ اللّيلةِ وجدوا عَصا يُوسفَ ، نجارِ النّاصرةِ ، قد أعشبَتْ فاختير ليكونَ زوجًا لمريمَ .

ويصوِّرُ حفلُ الزّواجِ عادةً أمامَ الهيكلِ في حضرةِ جُمهورٍ غفيرٍ من النّاسِ حيثُ يقفُ الكاهنُ في منتصفِ مشهد يضمُّ العريسَ الذي يقفُ إلى يمينهِ ومن حولِهِ سائرُ الشّبّانِ

مُستهلِّ القرنِ السابعَ عشَرَ اتّخذت شخصيّةُ كابيتانو سپاڤنتو أسماءً أخرى عدةً ، ألبسوها أزياءً مفرطةً في المبالغةِ بقصدِ استدرارِ الضّحكِ عليها وجعلُوها شخصيّاتٍ هَزْليّةً من خلالِ التّباينِ بين ما ينشدُّفون به من شجاعةٍ وبين نذالةِ سُلوكِهم . وقد احتشدت معظمُ ملهاواتِ إيطاليا شمالًا وجنوبًا بشخصيّةِ هذا الضّابطِ ، إذ كان مُعظمُ إيطاليا باستثناءِ البندقيّةِ يعاني من الاستعمارِ الإسباني الذي ما إن انتهى وزحلَ حتى فقدتِ الجماهيرُ اهتمامَها بشخصيّةِ سپاڤنتو . (صورة ٨١)

الطَّيْف **spectrum**

spectre m. (arts)

صُورةٌ مرئيّةٌ — كما في قوسِ قُزحٍ — للألوانِ السّبعةِ التي تُكوِّنُ الضّوءَ الأبيضَ : وهي الأحمرُ فالبرتقاليُّ فالأصفرُ فالأخضرُ فالأزرقُ فالنيليُّ فالبنفسجيُّ ، ويتولّدُ الطّيفُ بانكسارِ الضّوءِ .

أبو الهول **Sphinx**

Sphinx (arts)

برزَ تمثالُ أبو الهولِ في الدّولةِ المصريةِ القَديمةِ مُشكّلًا من جسمِ أسدٍ ووجهِ إنسانٍ مُمثّلًا في رأيِ البَعضِ الإلهَ رع في المشرقِ « رع حراختي » . والثابتُ أن الشّكلَ النّهائيَّ الذي استقرَّ عليهِ أبو الهولِ هو أبو هول الجيزة الذي يُمثّلُ الملكَ خفرع وهو يَحرسُ معابدَهُ وهرَمَهُ بقُواهِ السّحريّةِ . وقد ازدادَتْ هذه التّماثيلُ انتشارًا في عهدِ الدّولةِ الوُسطى ، غيرَ أنها تنوّعت في عهدِ الدّولةِ الحَديثةِ ، فنراها تُزيّنُ مداخلَ المعابدِ على هيئةِ طريقٍ يُعرفُ باسمِ طريقِ أبو الهولِ تظهرُ فيهِ هذهِ التّماثيلُ أحيانًا بوجهٍ آدميٍّ . ونجدُ هذه التّماثيلَ أحيانًا برأسِ الصّقرِ مُمثّلةً الإلهَ حُورس ، كما قد نجدُها على شكلِ رأسِ الكَبشِ مُمثّلةً للإلهِ آمون رع . وفي كُلِّ الأحوالِ يُعتبرُ أبو الهولِ حارسَ الطّرُقِ المفضيةِ إلى المعابدِ .

سپينيت **spinet**

épinette f. (mus.)

آلةٌ ذاتُ ملامسَ [مفاتيح] keyboard * تُعزى إلى سپنوس الإيطالي ، وهي من نوعِ الهارپسيكورد harpsichord* ولكنّها أصغرُ منه حَجْمًا . وقد شاع استعمالُها فيما بين

إلى ما كابَدهُ إلهُ الخمرِ عند الأقدمينَ من آلامٍ ، ذلكَ أن وُجودَهُ في النّبيذِ دليلٌ على وُجودِهِ الأزليِّ السّابقِ قبلَ العِنبِ المقطوفِ وقبلَ عصرِهِ وتحويلِهِ إلى خمْرٍ ، ومن ثَمَّ كانتِ الأنشودةُ التي تغنّى بها المُزارعونَ اليونانيُّون وهم يدفُون العِنبَ ويعصرونه : « كما يتألّمُ العِنبُ الآنَ ، تألَّمَ ديونيسيوس » Dionysios* . وثمّةَ كائنٌ آخرُ عانى نفسَ مصيرِ العِنبِ والإلهِ وهُوَ التّيس الذي كان يُقدَّمُ أضحيةً لديونيسوس بوَصْفِهِ عَدُوَّ الكُرومِ ، وبالتّالي فهُوَ عدوٌّ لديونيسوس .

ففي مسرحيةِ الباكخساي bacchae لأوريپيدس Euripides* تُمزِّقُ أغاڤيهُ Agave جسمَ ولدِها پنثيوس Penthieus* (أي رَجُلِ الآلامِ) بيَدَيها عقابًا لهُ على إنكارِهِ أُلوهيّةَ ديونيسوس . وفي مَسرحيّةِ آل باسار Bassarai لأيسخولوس Aeschylus* تعدُّ كاهناتُ باكخوس أورفيوس Orpheus* أيضًا خصمًا لديونيسوس لأنّهُ لا يعترفُ بغيرِ أبوللو إلهًا فيمزّقنَهُ وينثُرنَ أطرافَهُ في الهَواءِ ، وكان مَصيرُهُ هو مصيرَ ديونيسوس نفسِهِ الذي كان من بين سائرِ الآلهةِ هو الذي خاضَ تجربةَ الألمِ ، شأنُهُ شأنُ أورفيوس وپنثيوس إلى أن بُعِثَ بعدَ الموتِ مُنتصرًا مُعافًى .

Spasimo, Lo (It.) (Virgin Mary swooning) *Vierge de Douleur* (rel. & arts)

إغماءُ العذراءِ ، غَشْيَةُ العَذْراءِ

صُورةُ العذراءِ مَريمَ الحزينةِ مَغشيًّا عليها بين أذرُعِ غيرِها من النّساءِ عند مشهدِ الصّلبِ أو في طَريقِها إلى تلِّ الجلجثةِ .

كابيتانو سپاڤنتو **Spavento**

(The Captain) (drama)

كانت شخصيّةُ كاپيتانو سپاڤنتو (ومعناها الرُّعبُ) في الملهاةِ المُرتجلةِ commedia dell' arte* تتضمّنُ معنًى سياسيًّا . فعندما احتلَّ الإسبانُ إيطاليا في القرنِ السادسَ عَشَرَ ظهرتِ الحاجةُ إلى تزويدِ الملهاةِ بشخصيّةِ أحدِ ضُبّاطِ الاحتلالِ بحَيْثُ يكونُ مغرورًا جشِعًا مُتغطرسًا يثِقُ بقدرتِهِ اللّامحدودةِ رغمَ أنه فارغٌ أجوفُ ، كما ظهرت شخصيّةُ كاپيتانو ماتاموروز Matamoros (أي قاتلُ المغاربةِ Moor-killer) في الرُّبعِ الأخيرِ من القرنِ السادسَ عَشَرَ تمثِّلُ الصّفاقةَ والثّرثرةَ . وفي

أو المُشبَّكات الحَجريَّة [tracery*] وقُضبانٍ حديديَّةٍ عَبْرَ الفَراغ ، ثُمَّ تُستَخدمُ شُرُطٌ دَقيقةٌ من الرَّصاصِ للإمساكِ بقطعِ الزُّجاجِ الصَّغيرةِ المُشكَّلةِ في أماكِنها .

على أنَّ فَنَّ الزُّجاجِ المُعَشَّقِ المُلوَّن لم يَحظَ بمكانةٍ إيقونوغرافيَّةٍ على قَدَمِ المساواةِ مع النَّحتِ وَالتَّصويرِ إلَّا مع بَواكيرِ العَهْدِ القوطيِّ ، حين اختفت الجُدْرانُ أو كادت نتيجةً ما فَرَضَهُ مَنطِقُ تصميمِ الكاتدرائيَّةِ القائمِ على الأكتافِ وَالدَّعائمِ المُهيمنةِ هَيمنةً تامَّةً على داخِلِ الكاتدرائيَّةِ أكثرَ من قيامهِ على الجُدْران المُسطَّحةِ ، وكذلكَ لما بلغته القَبواتُ من ارتفاعٍ شاهِقٍ ، ممَّا تعذَّر معه استِخْدامُ التَّصاويرِ الجِداريَّةِ أو تصاوير السُّقوفِ ، ومن ثُمَّ أصبحت فراغاتُ الشَّبابيكِ هي السُّطُحَ الوحيدَ المُتاحَ للزَّخارفِ المُصوَّرةِ ، وباتَ جانبٌ كبيرٌ من الأثرِ المُعبِّرِ عن الفنِّ القوطيِّ مُعتمِدًا على قُدْرةِ هذه النَّسجيَّاتِ الزُّجاجيَّة المُلوَّنة على إثارةِ انتباهِ المُشاهدين .

ويشتركُ فنَّانُ الزُّجاجِ المُعَشَّقِ مَعَ فنَّانِ لَوْحاتِ الفُسَيْفِساءِ وَمُزَوِّقِ المخطوطاتِ في الالتِزامِ بالتَّصميماتِ ذاتِ البُعْدَيْنِ two-dimensional . وَجرت العادةُ على أن تَهَبَ الأُسَرُ المالكةُ لَوْحاتِ النَّوافذِ الضَّخمةِ على شكلِ الوَرْدةِ rose window* ، وأن تَهَبَ الأرستقراطيَّةُ وَرِجالُ الكنيسةِ لَوْحاتِ النَّوافذِ الضَّيِّقةِ المُمتدَّةِ طُولًا lancets* ، كما أتاحَ الرَّخاءُ الَّذي عَمَّ نقاباتِ الحِرفيِّين والتُّجارِ في العُصورِ الوُسْطى أن يَهَبوا بِدَوْرِهم جُمْلةً من هذه النَّوافِذ . (صورة ٦٨٧)

stalactites; honeycomb decoration

المُقَرنصاتُ ، *stalactites f.* (arch.)

الهوابطُ ، الزَّخرفةُ بِسدائلِ المُقَرنصاتِ

إذا تجاوزَ حجمُ الغرفةِ المربَّعةِ حدًّا معلومًا لن يغدو الخِنصرُ الواحِدُ كافيًا من الناحيةِ العَمليَّةِ لإقامةِ قُبَّةٍ فوقها في يُسرٍ ، ومن ثَمَّ يلجأُ المعماريُّ إلى طريقةِ الخناصرِ المُركَّبةِ بتكرارِ تقسيمِ الخِنصرِ إلى عِدَّةِ خناصرَ صغيرةٍ . ويخلُقُ تكرارُ هذا التَّقسيمِ عندما يبلُغُ حدًّا مُفرِطًا المُقرنصاتِ أو الهوابطَ stalactite . وقد تطوَّرت هذه المقرنصاتُ مَعَ الزَّمنِ (الَّتي أُطْلِقَ عليها في المغربِ اسمُ

الدَّبُّوسُ [الهراوةُ] التي يَهوي بها على الشَّياطينِ أعداءِ أهورا مَزْدا . وقد اتَّخذَ الدِّيكُ حيوانًا مكرَّسًا له ، وفي ذلكَ إشارةٌ إلى ما كان يُعتقدُ من أن الدِّيكَ كان إليه إيقاظُ المؤمنين لأداءِ فُروضِ العبادةِ . وقد يكونُ اسمُ سرا أوش مُشتقًّا من كلمة « سروس » أي العقابِ إشارةً إلى مُحاكمةِ الأرواحِ بعدَ الموتِ .

مُديرُ مِنصَّةِ المَسرحِ **stage manager**

régisseur m. (blt. & drama)

هُو الذي إليه تَهيئةُ المسرحِ ، وتنسيقُ تدريباتِ الممثلين أوِ المغنِّين أوْ راقصي الباليه وفْقَ البَرنامجِ المُدْرجِ مع الاستئناسِ بإرشادِ المُخرجِ . هذا إلى ما يُناطُ به من إعدادِ جداولِ التَّدريباتِ ليوفِّقَ ما بين إمكانيَّاتِ أماكنِ التَّدريبِ وأوقاتِ المخرجِ والممثلين والمغنِّين والمُدرِّبينَ والرَّاقِصين .

الزُّجاجُ المُعشَّقُ المُلوَّن **stained glass; painted glass** *vitrail m.* (arts)

يستخدم في الكاتدرائيات والكنائس ، ويتألف من لويحات من الزجاج ذي الألوان الشفَّافة المصبوغة بأوكسيدات معدنية ، تشبكها أوصال من الرصاص ، وتقوِّيها قضبان حديدية مثبتة عند الفواصل في الطراز القوطي ، وتشكِّل هذه اللويحات تقاسيم تكوِّن مشهدًا أو صورة .

وكانت الألواح في القرن ١٢ تتألف من زجاج عديم اللون في أرضية اللوحة وزجاج ملوَّن بالفرشاة في حواشيها . ثم غدت الألواح في القرن ١٣ تُلوَّن بألوان زاهية جدًّا . وفي القرن ١٤ اهتم الفنانون بالتصوير الصحيح وأدخلوا في الألواح الزجاجية المصورة الأضواء والظلال بحيث توحي بتأثير اللوحات الزيتية ، وازداد هذا الاتجاه قوة في القرنين ١٥ ، ١٦ .

ويرتبط العُنصران الإنشائيُّ والزُّخرفيُّ في لَوْحاتِ الزُّجاجِ المُعَشَّقِ المُلَوَّن بالكاتدرائيّاتِ والكنائسِ ارتباطًا شديدًا ، فهي لا تحتلُّ أماكنها كيفما اتَّفقَ شأنُها في ذلك شأنُ المَنحوتات ، بل هي جُزءٌ متكاملٌ مَعَ الكُلِّ ، لأن المُصمِّمَ يكون مُدْرِكًا مُنْذُ البداية لأحجامِ الشَّبابيكِ ونِسَبِها ومَواضِعها بالنِّسبةِ للتَّصميمِ المِعْماريِّ كُلِّهِ . ويكون هذا بتقسيمِ الفراغِ المُرادِ تقسيمًا هندسيًّا إلى جُزئيَّاتٍ بواسطةِ النَّحتِ المُفرَّغِ [المشربيَّات

المُرشَّحينَ للزَّواجِ ولم يقع عليهمُ الاختيارُ ، والعروسُ التي تقفُ إلى يسارِه ومن حولها نَفَرٌ من صُوَيحباتها . ويبدو يُوسف أحيانًا وهو يُلبِسُ مريمَ خاتمَ الزَّواجِ . ويُقدِّمُ رافائيل Raphael* أروعَ تصويرٍ لهذا المشهدِ في لوحتِه المحفوظةِ بمُتحفِ دي بريرا بميلانو . (صورة ٦١٨)

مَجلِسُ شُيوخِ رُوما وَشَعْبِها **S.P.Q.R.**

[Senatus Populusque Romanus]

(cul. & arts)

طغراء كانت تُحلَّى بها ألويةُ الجيوشِ الرُّومانية ثم استُبدِلَت بها أيامَ الإمبراطور قُسطَنطين طُغراءُ تحملُ طابَعًا مسيحيًّا . وما أكثرَ ماترى هذه الطغراءَ في اللوحاتِ الفنيَّةِ التي تصوِّر مشاهدَ آلامِ المسيحِ الذي جرى صَلبُه على أيدي الجندِ الرومان ، كما تَراها أيضًا في اللوحاتِ التاريخيةِ التي تسجِّلُ تاريخَ الرومان . ولاتزالُ إلى اليوم هذه الطُّغراءُ تزيِّن مرافقَ مدينةِ روما ووسائلَ النَّقلِ المختلفةِ بها . ومالبثت مدنٌ أخرى في عصرِ النهضةِ أن حذت هذا الحذوَ ، مثلُ مدينةِ البندقيةِ التي اتخذت طُغراءَ S.P.Q.V. ، ومدينةِ بروكسل التي اتخذت طُغراءَ S.P.Q.B. .

الخناصِرُ المَعْقُودةُ **squinches**

trompes f. (arch.)

تتمثَّلُ الخناصرُ المعقودةُ في القُبَّةِ الساسانيةِ المُكوَّنةِ من أربعةِ أنصافِ كُراتٍ (أو حنايا أو جَوفات) تُركَّبُ فوقَ الأركانِ الأربعةِ للغُرفةِ فتحوِّلُ المربَّعَ إلى مُثمَّنٍ يرتفعُ إلى أعلى لترتكزَ عليه القُبَّةُ .

سَرا أُوشُ **Sraosha**

Sraosha (rel. & arts)

إلهُ العدالةِ في أساطيرِ إيران المزدكيَّةِ Mazdak العتيقةِ ، وكان يُصوَّرُ على هيئةِ مخلوقٍ ملفَّقٍ له أكثرُ من رأسٍ مما جعلهُ يأخذُ أشكالًا متباينةً تطوَّرتْ على مرِّ الزَّمنِ . ويُصوَّرُ كُلُّ رأسٍ من رؤوسِهِ بوجهينِ تبرزُ في كلٍّ منهما عينانِ كبيرتانِ وأذنانِ مجوَّفتانِ لإظهارِ قُوَّتِهِ وبأسِهِ . ويُجسِّدُ سرا أُوشَ مجموعةُ ميثرا Mithra* الدِّينيَّةُ ، كما ترتبطُ عقيدتُهُ ارتباطًا وثيقًا بعقيدةِ ميثرا الإلهِ ذي الألفِ أذن وآلافِ الأعيُنِ ، فذراعُهُ هي

المُقرنصات) وأصبحت عُنصرًا معماريًّا قائمًا بذاتِهِ ، وتباين عددُها من عصرٍ إلى عصرٍ ، وتراصَّت في صُفوفٍ مُستقيمةٍ بعضُها فوق بعضٍ ، وأُطلِقَ على كلِّ صفٍّ منها اسمُ « حطَّة » ، وقد بدأت بسيطةً ثم تطوَّرت إلى أشكالٍ مُركبةٍ خاصةً في العَصرِ المملوكيِّ وظهرت الدلَّاياتُ بينها .

وقد بدأتِ الزَّخرفة بسدائلِ المُقرنصاتِ بتزيين المُسطحاتِ ثم امتدت إلى زخرفةِ الطَّاقات من المُقرنصاتِ ، وهي أيضًا أسلوبٌ لتحميلِ القبابِ على كوابيلَ تعويضًا عن ضعفِ الآجر كَمادةٍ مستخدمةٍ في البناء . وأقدمُ نماذجِها هي تلك التي عُثِرَ عليها في خانِ القوافلِ caravaneserai* المعروفِ باسمِ دايا خاتون على مقربةٍ من مرو بآسيا الوُسطى (القرن ١١) . ولم يمضِ وقتٌ طويلٌ حتى ظهرَ هذا النوعُ من الزَّخرفةِ في ضَريحِ بدر الجماليّ على تلال المُقطَّم بالجيوشي ١٠٩٠ م حيثُ استخدِمَ في كوابيل شُرفةِ المِئذنةِ . ولعلَّ أروعَ مثالٍ للزَّخرفةِ بسدائلِ المُقرنصاتِ هُو مدرسةُ جوك سيفاس ١٢٧١ م بالأناضول . (صورة ٦١٧)

standing statue (arts) see: **free statue**

Stanislavsky (drama) **ستانِسْلافْسكي**

هُو اسمُ الشُّهرةِ للمُمثِّلِ والمُخرجِ الرُّوسيِّ كونستانتين سيرغيفتش ألكسييف Konstantin Sergeyvich Alekseyev (١٨٦٣-١٩٣٨) . وهو من مواليد موسكو ، درسَ المُوسيقى والتمثيلَ في سنٍّ مبكِّرةٍ ثم عَكفَ على دراسةِ المسرحِ في روسيا وغيرِها من دُولِ أوربا . وكان ينفِرُ من الأساليبِ الكلاسيكيَّةِ في التَّمثيلِ بما في ذلك نظامُ النُّجوم star system ، والإلقاءُ الخطابيُّ declamation* ، والتدنِّي من الأساليبِ الرَّفيعةِ إلى الأساليبِ العاديَّةِ أو العاطِفيَّةِ المفرطةِ فيصبحُ الكلامُ مُبتذَلًا أو مُضحِكًا bathos ومن ثَمَّ أمضى معظمَ حياتِهِ في تطويرِ « أسلوبِ ستانسلافسكي » الشَّهيرِ ، الذي يعتمدُ في الأساسِ على التَّعبيرِ الواقعيِّ عن الحقيقةِ الكامنةِ في أعماقِ الشَّخصيَّةِ وعلى الصِّدقِ الدَّاخليِّ . وقد ذاعت شُهرتُهُ ممثِّلًا في الأدوارِ التي كان يؤدِّيها في مسرحياتِ تشيكوف Chekov وغوركي Gorky .

stanze (It., sing.: **stanza**) (arts)

القاعات الكبرى ، ستانْزية (المفرد : ستانْزا)

قاعاتُ مبنى الفاتيكان بروما المزدانة بالصُّور الجدارية fresco* التي أنجزها رافائيل Raphael* (١٥٠٨-١٥٢٠) وغيرُه بدعوةٍ من البابا يوليوس الثاني وليو العاشر . وتشملُ قاعة « التوقيعات الكبرى » Stanza della Segnatura ، وقد استمدّت هذا الاسمَ من انعقادِ جلساتِ قضاءٍ بها رأَسها البابا ، باعتبارِها « المحكمةَ الكنسية » التي كانت لصيق مقرِّ البابا . وكثيرًا ما تشير إليها الوثائق بأنها « محكمة العدالة » Signatura Justitiae أو « محكمةُ العفو » Signatura Cratiae . ولعل مرجعَ هذه التَّسميةِ أيضًا إلى أنَّها كانت المكانَ الذي يوقِّع فيه البابا المراسيمَ البابوية ، وكذا كانت مجمعَ كبارِ رجالِ الدين ورجالِ الفكر والأدب الَّذين كان إليهم اختيارُ ماتُدبَّجُ به جُدران قاعات الفاتيكان من موضوعات إيقونوغرافية . وثمةَ قاعاتٌ أخرى نستقي أسماءَها من الموضوعات التي تتناولها الصُّورُ الجدارية التي تضمها مثل « قاعة الحريق » Stanza dell' Incendio ، وقاعة الأديب هليودوروس Stanza d'Eliodoro التي تتناول صُورُها قصَّتي « الأميرة الحبشية » Aethiopica و « ثياغينيس وخاريكليا » Theagenes and Chariclea اللَّتين ألَّفهما هذا الروائيُّ اليوناني المشهورُ ، وصالة قسطنطين Sala Costantino .

Stations of the Cross *Les Stations du Chemin de Croix* (rel. & arts)

المحطّات [المزارات] الأربعَ عشرةَ على طريق الصَّليب ، مَراحِلُ الصَّلْب

يصوِّرُ الفنُّ المسيحيُّ مسيرةَ يسوعَ إلى الجُلجثةِ في أربعةَ عَشرَ منظرًا ، هي المزاراتُ أو المحطّاتُ المختلفةُ في طريقِ الصَّلب :

١ . الحُكمُ على المسيحِ بالموتِ Jesus is condemned to death

٢ . حَملُ المسيحِ لصليبِهِ Jesus receives his cross

٣ . سُقوطُ المسيحِ أوّلَ مرّةٍ عن صليبِهِ Jesus falls the first time under his cross

٤ . مُقابلةُ المسيحِ لأُمِّه المَحزونةِ Jesus meets his afflicted mother

٥ . حملُ سمعان القيرواني الصَّليبَ بدلًا من المسيح Simon of Cyrene helps Jesus to carry his cross

٦ . التَّمندُل أو تقديمُ فيرونيكا مِنديلَها للمسيح ليجفِّف وجهَهُ Veronica wipes the face of Jesus

٧ . سُقوطُ المسيحِ للمرَّةِ الثانيةِ عن صَليبِهِ Jesus falls the second time

٨ . حديثُ المسيحِ المُوجَّهُ لنساءِ أُورشليم Jesus speaks to the women of Jerusalem

٩ . سُقوطُ المسيحِ للمرَّةِ الثَّالثةِ عن صليبِهِ Jesus falls the third time

١٠ . تجريدُ المسيحِ من ثيابِهِ Jesus is stripped of his garments

١١ . دقُّ المساميرِ في يسوعَ على الصَّليبِ Jesus is nailed to the cross

١٢ . موتُ المسيحِ على الصَّليبِ Jesus dies on the cross

١٣ . إنزالُ المسيحِ من فوقِ الصَّليبِ Jesus is taken down from the cross

١٤ . إيداعُ المسيحِ القَبْرَ Jesus is laid in the sepulchre

statue in the round *ronde-bosse f.* (arts) **التِّمثالُ الكاملُ الاستِدارة**

التِّمثالُ الكاملُ المُجسَّمُ من كُلِّ جوانبِهِ وتحتويه أبعادٌ ثلاثةٌ : الارتفاعُ والعَرْضُ والعُمْقُ .

step (blt.) see: **pas**

Step Pyramid of Zoser at Saqqara *Pyramide á Degrés de Sakkarqh* (arch.) **هَرَمُ زُوسَر المُدرَّج**

عَرَض إيمحوتب Imhotep* ، الفنانُ والعالمُ والطَّبيبُ والمهندسُ وكبيرُ كهنةِ عين شمس ، على مليكِهِ زوسر فكرةً جديدةً لتطويرِ المصطبة mastaba* كانت هي نواةَ الهرمِ المُدرَّجِ بسقّارة الذي يبعُد ١٤ كيلو مترًا جنوبي جبانةِ الجيزةِ الأثريَّةِ تجاه منف عاصمةِ مِصرَ القديمةِ . وتغطّي مجموعةُ مبانيه مساحةً تزيدُ على ٢٥ فدانًا ، كانت محاطةً بسُورٍ قديمٍ تتخلّله الدَّخلاتُ والخرجاتُ ، وسرعان ما تقبّل زوسر الفكرةَ وأمرَ بتنفيذِها . ولم تكن غيرَ مبنًى مُشيدٍ من الأحجارِ المحلّيّةِ كُسِيَتْ

الثاني Attalos ملك برغامون Pergamon (١٥٩–١٣٨ ق.م) ، وهو ذو طابقين يضمُّ كلٌّ منهما واجدًا وعشرين حانوتًا يتصدَّره رواقٌ يزيد عرضُه على عشرةِ أمتارٍ ، بتنصيب فيه صفَّانِ من الأعمدةِ ، يتكوَّنُ الصفُّ الخارجيُّ من ٤٥ عمودًا دوريًّا *Doric محوَّرًا ، بينما شُكِّلت أعمدةُ الطابقِ العُلويِّ من الرُّواق أيونيَّة *Ionic في الصفِّ الخارجيِّ وذاتَ تيجانٍ نخيلية في الصفِّ الداخليِّ لا يَشُكُّ المشاهدُ في اشتقاقها من التيجان النخيلية المصريَّة . وقد أُعيد بناءُ هذه الستوا البديعة بين عامَي ١٩٥٣ و ١٩٥٦ ، وتُستخدمُ الآن متحفًا للأغورا .
(صورة ٦١٠)

الشَّخصيَّةُ النَّمطيَّةُ stock character
personnage-type m. (drama)
شخصيةُ القصَّةِ أو المسرحيَّة التي تظهرُ فيها صفاتُ مجموعةٍ من النَّاسِ مُماثِلين في السِّماتِ كالإنجليزِ مثلًا ، أو فئةٌ من النَّاسِ يتصفون بصفاتٍ واحدةٍ كالبُخلاء مثلًا ، على ألا تكونَ هذه الشَّخصيةُ ذاتَ أعماقٍ تميِّزُ أفرادَها عن غيرهم من آحادِ النَّاسِ . وكان هذا النَّوعُ بارزًا في المسرحِ الرَّمزيِّ الأخلاقيِّ في العُصورِ الوُسطى بأوربا وفي المَلهاةِ المُرتجلة *commedia dell'arte الإيطالية .
(انظر character type)
(معجم مصطلحات الأدب)

الرِّواقيَّةُ Stoicism
stoicisme m. (cul.)
مدرسةٌ فلسفيَّةٌ أسسها زينون Zenon (٣٠٠ ق.م) ثم هذَّبها أتباعُهُ ، وتنادي بأن الحقيقةَ ماديةٌ تسودها قوَّةٌ توجِّهها هي اللهُ . وما دامتِ الطَّبيعةُ تسيرُ وفقَ العقلِ فمنَ الحكمةِ أن يسيرَ الإنسانُ وفقَ الطَّبيعةِ مُنصرفًا عن ميلِ العواطفِ والأفكارِ التي تحيدُ عن جادَّةِ القانونِ الطَّبيعيِّ ، وحريَّةُ الإنسانِ مرهونةٌ بأدائه لواجبه في اقتفاءِ الطَّبيعةِ وقوانينِها . وهي فلسفةٌ عمليَّةٌ مُتساميةٌ تؤمنُ بوحدةِ الوجودِ كما تُؤمنُ بعالميةِ المواطن بعد أن وحَّدت كافة عناصرِ الفكرِ اليونانيِّ وشكَّلت نظامًا أخلاقيًّا ترتضيه الفئاتُ المتمرِّدةُ على العقائدِ القديمةِ المتوارثة . وكان زينون يعلِّمُ أتباعَهُ في رِواقٍ فنُسِبت إليه الرِّواقيَّةُ .

السَّاكنةِ الهامدةِ كالثِّمارِ والأزهارِ والسَّمكِ أو الطَّيرِ الميِّتِ والأدواتِ المنزليَّةِ إلى غير ذلك . وقد بلغت القمَّةَ على أيدي المصورين الهولنديين والفلمنكيين خلال القرن السابع عشر . وعادة كان تصوير الطبيعة الساكنة في تلك الحقبة ينطوي على الرمز الغامض إما عن سرعة زوال الكائنات وحتمية الموت ، وهي فكرة تحكي فكرة « باطل الأباطيل » *Vanitas ، وإما تعبيرًا عن آلام المسيح وعن البعث . ويقدمها إلينا الفنان باستخدامه مألوفات يومية تتضمَّن عادةً معنى رمزيًّا .
(انظر Vanitas)

أسلوبُ الإلقاءِ المُنغَّمِ stilo recitativo
[المُرتَّلِ] (It.) (mus.)
هو أسلوبُ إلقاءِ الشِّعرِ على موسيقى دونَ أن يكونَ الإلقاءُ غناءً ودونَ أن يكونَ كلامًا ، فهو وسَطٌ بينَهما . وهو كثيرُ الاستخدامِ في الأوبرا عند مونسارت *Mozart للانتقال بين المشاهدِ المختلفةِ ، ويقومُ مقامَ الرَّاوي .

ستُوا ، الرِّواق stoa *stoa f.*
(arch. & arts)
كانت الأغورا *agora اليونانيَّةُ تُحاط بأروقةٍ فسيحةٍ ، كان بعضُها مجرَّدَ مداخلَ مسقوفةٍ تتصدَّرُ الأبنيةَ ، وبعضُها الآخرُ سقائفَ ذاتَ أعمدةٍ أُطلق عليها الإغريقُ اسم « ستوا » . وتحيطُ الأروقةُ بالميدانِ من كلِّ جهةٍ تتناوبُ إحداها مع الأخرى حَسَبَ تغيُّرِ الأزمنةِ والفصولِ من حيثُ توفيرِ الضَّوءِ والظِّلالِ ، والاتقاءِ في حمايةٍ من الريحِ والاستمتاع بالنَّسيم .
وكانت الستوا مخصَّصةً في مبدإ الأمرِ لتنزُّه العامَّةِ والتُّجارِ الجائلينَ ، يُستخدمُ بعضُها مكاتبَ عامَّةً ، وتُعقدُ فيها أحيانًا دوائرُ المحاكمِ وجلساتُ مجلسِ الأريوس باغوس Arios Pagos ، كما تنعقدُ فيها أيضًا ندواتُ الفلاسفةِ حيثُ يلتقون تلاميذَهم الواعدينَ ، فكانَ سُقراطُ Socrates يَتردَّدُ على « ستوا زيوس » على حين كان زينون Zenon يتردَّد على « الستوا المظلَّلة » ومن هنا اشتقَّت الرِّواقيَّةُ اسمًا لمدرسة زينون الفلسفية عام ٣٠٠ ق.م .
وكان رُواقُ الجانبِ الشرقيِّ من ميدان الأغورا الأثينية هديةً إلى المدينةِ من أتالوس

سطوحُهُ الخارجيَّةُ بأحجارٍ جيريَّةٍ قُدَّت من محاجرِ طُره ، وكان ارتفاعُ هذا المبنى حوالَي ثمانيةِ أمتارٍ ، وكان على هيئةِ مصطبةٍ قاعدتُها مُربَّعةُ الشَّكلِ ، تُواجه جوانبُها الجهاتِ الأربعَ الأصليَّةَ ، وكان طولُ كُلِّ جانبٍ حوالَي اثنين وستِّين مترًا . ثم حدثَ تغييرٌ آخرُ في المصطبةِ فقد امتدَّت في كُلِّ جانبٍ من جوانبِها مسافةً تقرُبُ من ثلاثةِ أمتارٍ وأصبحَ هذا المبنى دَرَجًا سُفليًّا لهرمٍ من أربعِ درجاتٍ وعندما بلغت درجاتُ الهرمِ ستَّ درجاتٍ كُسِيَت سطوحُهُ بطبقةٍ من أحجارِ طُره الجيريَّةِ ، وكان ارتفاعُه قد بلغ ستِّينَ مترًا وافترشت قاعدتُهُ مساحةً طولُها مئةٌ وثلاثونَ مترًا وعرضُها مئةٌ وعشرةُ أمتارٍ . وهكذا أحدثَ إيمحوتب انقلابًا لم يتناول شكلَ المبنى الخارجيَّ فحسبُ ، بل كان تغييرًا جوهريًّا إذ استبدلَ باللَّبِنِ الحجرَ ، وترك تواضعَ المصطبةِ إلى جلالِ الهَرَمِ ، وشيَّد في الأعماقِ غرفةَ دفنٍ ضخمةً من الجرانيتِ أحاطها بسراديبَ وغُرفٍ تزدانُ جدرانُها بزخارفَ من القاشاني الأزرقِ .
(صورة ٦١٤)

المَصْطَبةُ المُسطَّحةُ stereobate
stéréobate m. (arch.)
ينهضُ المعبدُ الكلاسيكيُّ (الإغريقيِّ والرُّوماني) فوقَ مصطبةٍ مُسطَّحةٍ ترتفعُ عن الأرضِ بثلاثِ درجاتٍ تُسمَّى أعلاها الرَّكيزةَ أو البَسْطةَ *stylobate . (شكل ١)

علاماتُ تعذيبِ المَسيحِ The Stigmata of the Passion *Les Stigmates de la Passion* (rel. & arts)
هي علاماتُ آثارِ الجُروحِ المُتخلِّفةِ في جسدِ المسيحِ بعد صَلْبه . ويقالُ إن علاماتٍ شبيهةً قد ظهرت على بعضِ القدِّيسينَ والقدِّيساتِ مثل القدِّيسِ فرنسيس الأسيزي والقدِّيسة تيريزا دافيلا . ويقدِّمُ يان فان إيك Jan *Van Eyck لوحةَ لاستقبالِ القدِّيسِ فرنسيس الأسيزي لعلاماتِ آلامِ المسيحِ محفوظةً بالمجموعةِ الفنيَّةِ لجون جونسون بفيلادلفيا . (صورة ٦١٣)

طبيعةٌ ساكنةٌ ، طبيعةٌ هامدةٌ still life
nature f. morte (arts)
رسمٌ أو تصويرٌ مجموعةٍ من الأشياءِ

للعلاقاتِ العاطفيةِ التي تَربط عادةً بين الرِّجالِ والنِّساءِ والتي نجدُ الحديثَ عنها مستفيضًا في غيرِ المقامات . وموضوع الحُبِّ الذي كان من أغنى موضوعاتِ الأدبِ العربيِّ لم تنقله إلينا مخطوطاتٌ عربيةٌ مصوَّرةٌ ، ولم نعثر حتى اليوم إلا على مخطوطين منها أحدُهما بدارِ الكتبِ القوميةِ بفيينا ، وهو جُزءٌ من مَخطوطٍ تنتظِمُ إحدى صفَحاتِه تصْويرة لقَبرين تنمو وَسْطَهما شجرةٌ مُورِقةٌ ، كُتِبَ إلى جانبِها بَعْضُ السُّطورِ التي أوْحَتْ بأنها جُزءٌ مِنْ أحدِ كُتُبِ الأدبِ المصوَّرة التي تَروي حكاياتِ مشاهيرِ العُشَّاقِ ، وترجعُ إلى نهايةِ القرنِ التاسعِ ، وثانيهما هو المخطوط الذي يحمِلُ عُنوانَ « قِصَّةُ بياضٍ ورياضٍ » بمكتبةِ الفاتيكان . وتَربو قيمةُ هذا المخطوط على قيمة المخطوط الأول فنيًّا على الرَّغمِ من نقصِ صفَحاته بدايةً وَوَسطًا وخاتمةً . وتَقعُ أحداثُ القِصَّةِ في منطقةِ شمالِ الدجلة والفرات ، وتبدأُ يومَ التقى التَّاجِرُ الدِّمَشقيُّ بياضُ الذي يهوَى الشِّعرَ برياضٍ التي كانت تعمَلُ وَصيفةً عند سيِّدةٍ من الأشرافِ فوقعَ في غرامِها ، وما لبثا أن تَعرَّضا لمختلِفِ المحنِ ، يغشّيان بحبّهما ويُكابدان في سبيلِه العذابَ لا يُلقيانِ بالًا لما أصاب جسدَيهما من ذُبولٍ وضُمورٍ حتى كانا يَقعانِ مَغشيًّا عليهما . وعلى حين وقعت أحداثُ قِصَّةِ هذا الحُبِّ العُذْرِيِّ في العراقِ نُسِخَ هذا المخطوطُ في إحدى بلادِ المغربِ الإسلاميةِ أو في الأندلُسِ ، وهو ما يُؤكِّدهُ نَوْعُ الخطِّ الذي كُتِبَ به وبعضُ التفاصيلِ المعماريةِ في الصُّوَرِ .

وإذ كانت منمنماتُ هذه المخطوطةِ تُصوِّر طابعَ القصَّةِ الذي تخطُّه قطَراتُ الدُّموعِ فإن أهمَّ ما فيها تلك المواقفُ النّابضةُ بالخفَقاتِ العاطفيَّةِ الصَّادقة . وقد صوَّرَ الفنَّانُ العناصرَ المعماريةَ على جانبَي كُلِّ مُنمنمةٍ بدَلًا من خَلفيَّتِها على نقيضِ العادةِ المتبعة في فن التصوير بالمشرقِ العربي . (صورة ٤٦)

Strauss, Richard (mus.) **شتراوس ، ريتشارد (١٨٦٤–١٩٤٩)**

مؤلِّفٌ موسيقيٌّ ألمانيٌّ وقائدُ أوركسترا وُلِد بميونخ في بافاريا . مضى بعد ليست Liszt* وبرليوز Berlioz* في تطويرِ نموذجِ القصيدةِ السيمفونيةِ symphonic poem * وتوسيع رقعةِ الأوركسترا الفاغنري ، فكتب العديد من

رائدًا لها ، فقدْ كانوا يروْنَ رأيَهُ في أنَّ الطبيعةَ بجوهرِها خيرٌ من زَيْفِ الحضارة ، وأنَّ ما تُمليه العاطفةُ خيرٌ مما يُمليهِ العقلُ . وقد بدأتْ هذه الحركةُ بمؤلَّف هردر « شذراتٌ عن الأدبِ الألمانيِّ الحديث » ١٧٦٧ ، وانتهت بمسرحيَّةِ شيلر « دون كارلوس » ١٧٨٧ ، وكان من أهمِّ أقطابِها غوته (آلامُ فيرتر ١٧٧٤) وشيلر (قُطَّاعُ الطُّرق ١٧٨١) أيامَ شبابِهما . وقد نادتْ هذه الجماعةُ بعدمِ الخضوعِ لقهرٍ قاهرٍ ، كما طالبتْ بالحريةِ الفرديَّةِ والسياسيَّةِ ، وبالتحلُّلِ من أسْرِ القواعدِ الخُلُقيَّةِ المألوفة ، جاعلينَ نُصْبَ أعيُنِهم الالتزامَ بالتلقائيَّةِ والانتقالَ المفاجئَ من الشيء إلى نقيضِه ثُمَّ العودةَ إلى ما كان أوَّلًا .

وقد جاءَ الكثيرُ من الآثارِ الأدبيَّةِ التي خلَّفتها تلك الجماعةُ في ثوبٍ مسرحيٍّ متأثرٍ بنزعةِ شكسبير ، مثلما جاءتْ تعبِّرُ أصدقَ تعبيرٍ عن الأسبابِ والمُلابساتِ التي صاحبتِ الثورةَ الفرنسيَّةَ من خَرابٍ وخروجٍ على التقاليدِ القديمةِ البالية . وقد عَدَّ أصحابُها الشِّعرَ موهبةً فطريَّةً بيئيَّةً أولى للشُّعوب ، ومن هُنا كان اهتمامُهم بالقصصِ الشَّعبيِّ والملاحمِ وقَصصِ التَّوراة . كما غلبتْ على أشعارِهم البنيةُ القصصيَّةُ الغنائيَّةُ مستلهمةً أفكارَها من الأغاني الشعبيَّةِ التي سادتْ قبلُ في القرونِ الوُسْطى . وكانوا لا يلتزمون إلّا بما يُمليه عليهمُ الخيالُ المبدعُ ، فذهبوا مع بيرك Burke (١٧٥٦) في « مقولة عن الجلالِ والجمال » Essay on the Sublime and the Beautiful إلى أنه في الأدبِ والفنِّ ثمةَ عنصرٌ يفوقُ « الجمال » هو « الجلال » ، فعلى حين يبعثُ « الجمالُ » البهجةَ في النُّفوسِ يُثير « الجلالُ » الرَّهبةَ فيها . ومن ثَمَّ كان تعلُّقهم بأوصافِ روسّو للطبيعةِ البُدائيَّةِ في ثوبِها الوحشيِّ غيرِ المُنسَّقِ مما أثار في النُّفوسِ حنينَ العودةِ إلى الفطرةِ والطبيعة .

Story of Bayad and Riyad *L'Histoire de Bayad et de Riad* (arts) **كتابُ بياضٍ ورياض (القرنَ ١٣)**

على الرَّغمِ من الصُّورةِ الشَّامِلةِ للحياةِ العامَّةِ الإسلاميةِ في العراقِ التي زوَّدتنا بها مُنمنماتُ مخطوطاتِ مقاماتِ الحريريِّ Maqamat el-Hariri* إلا أنَّها وَفقًا للتقاليدِ الشرقيةِ التي يَنفردُ فيها الرِّجالُ بأعمالِ الحياة ، فإنها لم تَعرِضْ لتصويرِ النِّساءِ إلا في النادرِ ولا

وتبني هذه الفلسفةُ على التَّسليمِ بحقيقةِ وصدقِ الإحساساتِ التي أثبتتها الفلسفةُ الأرسطيَّة ، أو بعبارةٍ أخرى نسلِّم بأن الإنسانَ يُلفي وعيَه بذاته أوَّلًا وقبلَ كلِّ شيءٍ ، مما يجوزُ معهُ القولُ بأنَّ الرواقيَّةَ — شأنُها شأنُ الأبيقوريةِ hedonism* — قد نبعت من العالمِ الجديدِ الذي خلفه الإسكندر الأكبر ، ومن الشُّعورِ المتولِّد عن إدراكِ الإنسانِ بأنه ليس مجرَّدَ عنصرٍ خاملٍ في إطارِ المدينة وإنما هو شخصيَّةٌ متفرِّدةٌ بذاتها تحتاجُ إلى استنباطِ قواعدَ جديدةٍ لسلوكِه من أجلِ بلوغِ السَّعادةِ التي حَرصت الرُّواقيةُ في سبيلِها على التَّشبُّثِ بالكمال .

The Stoning of St. Stephen *La Lapidation de Saint Etienne* (rel. & arts) **رَجْمُ القدِّيسِ إسْطفانوس**

هو قدِّيسٌ من القرنِ الأوَّلِ الميلاديِّ ، وهو أيضًا أوَّلُ شَمَّاسٍ مسيحيٍّ وأوَّلُ شهيدٍ بسببِ إيمانِه . وقد غضِبَ عليهِ يهودُ أورشليم بعدَ أنْ ذاعَ صيتُ معجزاتِه ، فاتَّهموه زُورًا بالتَّجديفِ في حقِّ موسى وقضوا برجْمِه بالحجارة . ويُصوَّرُ القدِّيسُ إسطفانوس شابًّا في بِزَّةِ شمَّاسٍ حاملًا سَعفةَ نَخْلةٍ ، رمز استشهادِه ، وإلى جوارِه حجرٌ دليلُ رجمِه . وتُسجِّلُ مدرسةُ بييترو دا كورتونا Pietro da Cortona لَوحةَ استشهادِ القدِّيسِ إسطفانوس رجْمًا المحفوظةَ بمُتحفِ الإرميتاج بلينينغراد .

Storm and Stress; Sturm und Drang (Ger.) *Sturm und Drung, La Tempête et la Pression* (cul.) **حَرَكةُ العاصِفةِ والاندفاع**

حركةٌ أدبيَّةٌ نشأتْ في ألمانيا (١٧٦٠–١٧٨٥) على أيدي شُبَّانٍ من الطَّبقةِ المتوسِّطةِ كانوا على حظٍّ من الدِّرايةِ والثقافة تستَملي من الوجدانِ الغامر . وكانتْ ثورتُهم تلك على ما رأوْهُ من جمودٍ في « حركةِ التَّنوير » التي كانت تُغلِّبُ العقلَ على العاطفة ، وكردِّ فعلٍ على تعشُّقِ الجمالِ في طِرازِ الرُّوكوكو Rococo * .

ويُقالُ إنَّ هذا الاسم الذي تسمَّتْ به يَمُتُّ بسببٍ إلى مسرحيَّةٍ بهذا الاسم لمكسمليان فون كلينغر (١٧٥٢–١٨٣١) . وقد أخذتْ هذه الحركةُ بمبادئ جان جاك روسّو وجعلتْ منه

الفصائد أشهرُها « هكذا تحدَّث زردشت » Thus Spake Zoroaster (١٨٩٦) و « دون كـيشوت » Don Quixote (١٨٩٧) و « الموتُ والتَّجلِّـي » Death and transfiguration (١٨٨٩) و « نبسل المهـزار » Till Eulenspiegel (١٨٩٥) و « دون جوان » Don Juan (١٨٨٨) و « حياةُ بطل » A Hero's life والتي مجَّد فيها نفسه وخلع صِفَةَ البطولةِ على أعماله السابقةِ وسنجر فيها من نُقَّادِهِ ، وقد كتبها جميعًا قبلَ الحرب العالميةِ الثانية فضلا عن « السيمفونيـة العائليـة » Symphonia domestica (١٩٠٣) و « سيمفونية الألب » Alpine symphony (١٩١٥) . كذلك كتب بعض الأُوبرات التي اشتهرت من بينها « سالومي » Salome* (١٩٠٥) و « فارس الوردة » Der Rosenkavalier (١٩١١) التي تنبض موسيقاها بالرومانسية الڤاغنرية و « إلكترا » Elektra ، واتسمت هـذه الأُوبرات الثلاثُ بأسلوبها الطنَّان المتأثر بڤاغنر والجنوح إلى الموضوعاتِ المثيرةِ . ولكنه أخذ بتُجهة منذ قدَّم أوبرا « أريادني في ناكسوس » Ariadne on Naxos نحو أسلوبٍ أشدَّ أُلفةً سرى في أعماله الأوبرالية اللاحقة مثل « إنترمتزو » Intermezzo و « كابريتشيو » Capriccio و « دافني » Daphne و « حب داناي » Love of Danae . وقدم شتراوس للباليه « أسطورة يوسف » Legend of Joseph.

Stravinsky, Igor **سترافنسكي ، إيغور**
(mus.) **(١٨٨٢–١٩٧١)**

مؤلِّف موسيقى وُلد في روسيا وعازفُ بيانو وقائدُ أوركستر ، تتلمذ على يد رمسكي كور ساكوف Rimsky-Korsakov* ، وخلَّف روسيا عام ١٩١٤ ليعيش في پاريس حيث اكتسب الجنسيَّة الفرنسية . ومنذ ظهرت أعمالُهُ الثلاثةُ من موسيقى الباليه « طائر النار » Firebird (١٩١٠) و « پتروشكـا » Petrushka (١٩١١) و « طقوسُ الربيع » Rites of spring (١٩١٣) وهي تنافسُ أشدَّ السِّمفونياتِ الكلاسيكيةِ في الحفـلاتِ الموسيقيةِ رغم ثورتِها بالنسبة لموسيقى القرن ١٩ . ومع تنوُّعِ أسلوبهِ الموسيقيّ وتقلُّبِ اتجاهاتهِ فإنه يعكس مع ذلك مهارةً فائقةً وخبرةً واسعةً بأصولِ الصَّنعة . وقد أثارت موسيقى « طقوس الربيع » ضجَّةً كبرى منذ بدأ الإعداد لتقديم فرقة الباليه الرُّوسي « دياغيليف » Diaghliev* لها في باريس عام ١٩١٣ ، وزعمَ البَعْضُ أنها شديدة التعقيد وذلك لحاجتها إلى مَجْموعةٍ من العازفين والراقصين المَهرة ، وإلى تدريبٍ مستفيض نظرًا لخروج المؤلِّف على جميع الأشكالِ المألوفة ، لاسيَّما التغيُّر الدائمُ في أوزانها في الوقتِ الَّذي كانت تنبني فيه كلُّ قطعةٍ من موسيقى الماضي على ميزانٍ واحدٍ لايتغير إلَّا نادرًا . ومع هذا فقد تزايد الحماس لها ، وانتقلت من حفلات الباليه إلى حفلات الموسيقى البحتة ، وأصبح تقديمُ أي أوركستر سيمفوني لها بمنزلةِ شهادةٍ بتفوُّقه الفنيِّ في الأداء . وقد لجأ سترافنسكي فيها إلى الوَسائل الكونترپنطية counterpoint* إلى جـانب الصُّوَر الإيقاعيَّة التي تبدو في قوَّتها وكأنها صدْمةٌ عنيفةٌ وثورةُ غضَبٍ عارمٍ ، تجلَّى فيها أثرُ التكثيفِ الشامِلِ . وقـد اعتـرف سترافنسكي في مُناسباتٍ عِدَّةٍ بأن « طقوس الربيع » ليست مُجرَّد موسيقى لمُصاحبَةِ الباليه بل إن الباليه ذاتهُ مصاحَبةٌ توضيحيةٌ للموسيقى أو نوعٌ من الإخراج المسرحي لها حيث يؤدِّي الرَّقص دور المَضْمون العامّ لكُراسَتِها الموسيقية . واتجه أسلوبُهُ بعد ذلك إلى الكلاسيكيَّة المُحدثة neo-classicism* من حيث إحْكامِ القوالبِ والنَّأي عن المشاعرِ العاطفية ، وإن تخلَّى عن هذه الصَّرامة مع إطلالةِ عام ١٩٣٠ . واهتم سترافنسكي بموسيقى الجاز jazz فألَّف « قِصَّةُ جُنْدي » Soldier's tale و « والكونشيرتو الأبنوسي » Ebony concerto الذي كتبَهُ لفرقةِ موسيقى راقصةٍ . واعتمد في باليه « بولتشينلا » Pulcinella* على موسيقـى لبرغولـيزي Pergolesi* ، وعاد إلى أسلوبِ مُوتسارت Mozart* في أوبراه « حياة الماجن » The Rake's progress . ومن بين أعماله الأخرى « سيمفونية المـزامير » Symphony of Psalms (بالاشتـراك مـع الكـورس) ، وكونشيرتو دومبارتون أوكس Dombarton Oaks' Concerto ، وأوبرا — أوراتوريو « أوديب ملكـًا » Oedepus rex و « پيرسيفوني » Persephone ، وباليهات « أپوللو راعي رَبَّاتِ الفنون » Apollo musegetes و « أورفيوس » Orpheus و « آغون » [صراع] Agon و « قداس » Mass .

stretched out (blt.) see: **détiré**

strings **الوَتَريَّات**
instruments à corde (mus.)

هي آلاتُ الموسيقى التي يصدرُ فيها النَّغمُ عن وترٍ . وقد اصطلح على أن تدُلَّ على أُسْرَةِ الكَمانِ المكوَّنةِ من أربعِ آلاتٍ هي القُبولينة violin وهذه من درجتين : أولى first violins وثانية second violins وأختُها الكُبرى القُبولا viola ثُمَّ التشيللـو cello والبـاص [كونتراباص] . وهي على التَّوالي من طَبقاتِ السُّوپرانو والتِّينور والباريتون والباص .

striped masonary (arch.) see: **ablaq**

studio **١ . المَرْسَمُ**
atelier m. (arts)

حيثُ يعملُ المُصوِّرُ والرَّسَّامُ .

٢ . المَنْحتُ

حَيثُ يعملُ النَّحَّاتُ .

study **دِراسة**
étude f. (arts)

رسمٌ أو تصويرٌ لتفصيلٍ جزئيٍّ لأحَدِ أعضاءِ الجسدِ أو لقطعةِ نسيجٍ أو غيرها ، يُنجزُ بقصدِ التعرُّفِ عليهِ ودراستِهِ بعمقٍ لاستغلالِهِ في إنجازٍ أهمَّ وأكبرَ . ولا يجوزُ الخلطُ بين العُجالَةِ sketch* وبين « الدِّراسة » لأن العُجالةَ مشروعٌ أو مُسوَّدةٌ عامة للكلِّ المكتمل ، بينما « الدراسة » قد تكونُ بالغةَ العنايةِ في تناولِ جُزئيةٍ محدَّدةٍ دونَ أن تتخطَّاها إلى التكوينِ العامِّ .

stupa (arch.) **ستُوپا**

مَبْنى دينيٌّ بوذيٌّ على شكلِ قُبَّةٍ للاحْتِفاظ بالذَّخائرِ الجنائزيَّةِ لبوذا . ولقد شيَّد الملكُ أشوكه Asoka* الألوفَ من هذه المباني في شتَّى أرجاءِ الهندِ إلا أنها كانت متواضعةَ الحَجم . ومعَ نهايةِ القرنِ ٢ ق.م اتَّسمت الستوپا بأبعادٍ هائلةٍ ونِسَبٍ معماريَّةٍ عِملاقةٍ . ويتجلَّى جلالُ الستوپا بأروعِ صُوَرِها في الستوپا العُظمى الموجودة بسانشي Sânchi

والتي شيَّدها أشوكه في مَطلَعِ القرن ١ ق.م فوقَ رَبْوةٍ عاليةٍ تُشرِفُ على سهلٍ فسيحٍ . وتتألَّف قاعدةُ هذه السنوبا من مِنصَّةٍ دائريَّةٍ ترتَفعُ سبعةَ أمتارٍ ويؤدِّي إليها سلمٌ من ناحيةِ الجنوبِ يُرقى بالزّائرِ إلى ممشًى ضيِّقٍ يَحُفُّ به سياجٌ ويُحيطُ بدورِه بُقبَّةٍ مُصْمَتةٍ تعلو ١٧ مترًا عن سطحِ الأرضِ ، وتنبَسِطُ فوقَ قمَّةِ القبَّةِ مساحةٌ مربَّعةُ الشكلِ يتوسَّطُها عمودٌ يحمِلُ ظُلّاتٍ ثلاثًا متتالية يقِلُّ حجمُ أعلاها عن أدناها . ويُحيطُ بالمبنى كلِّه سياجٌ حجريٌّ دائريٌّ تقطَعُه أربعُ بوّاباتٍ مزخرفةٍ بالمنحوتات في الشَّمالِ والجنوبِ والشَّرقِ والغربِ . وكثيرًا ما كانت تُزيِّنُ الأسْوِجةُ والقِبابُ في الستوباتِ بأشكالٍ زخرفيةٍ من النحت البارز ، غير أنَّ الزَّخارفَ في سنوبا سانشي قد انحصرت على البوابات . وتنحصرُ موضوعاتُ هذه الزخارف في مظاهرِ حياةِ بوذا المتعدِّدةِ التي عاشها فوقَ الأرضِ دونَ تصويره في هيئةٍ بشريَّةٍ وإنما يُرمَزُ إليه بعرشٍ خالٍ أو بالشجرةِ التي كان يستغرقُ تحتَ ظِلِّها في تأمُّلاتِه أو بعَجَلة القانون البوذية . ولقد استمرَّ تحريمُ تصوير بوذا كإنسان على مدى قرون سنة ولم يجرؤ الفنانُ البوذيُّ على تشبيه بوذا بالإنسان إلا بعد أن بدأت الرِّدَّةُ إلى الهندوكيَّةِ . وثمَّةَ مفارقةٌ صارخةٌ بين الكتلةِ الصمّاءِ الخاليةِ من الزُّخْرُفِ في مبنى الستوبا ذاته وبين الزخارفِ المُسرِفةِ التي تتحلَّى بها البوابات ، وهو ما يعكس كلًّا من النظرةِ البوذيةِ المتقشِّفةِ للحياةِ والنظرةِ الهندوكيةِ ذاتِ الطابعِ الحسِّيِّ التقليديِّ ، حيث يختلطُ التوريقُ الكثيفُ بتماثيلَ بشريَّةٍ تتَّسِمُ أجسادُها بالاسترخاءِ والانسيابيةِ ، وبتماثيلِ لحيواناتٍ توحي بقوَّةِ بوذا وجلاله ، وبتشكيلاتٍ لجِنِّ الطبيعةِ الهندوكيةِ مثل تماثيلِ الياكشي yakshi* الفائرةِ بالنوازعِ الحسِّيةِ وهي تتدلَّى كالثمارِ الناضجةِ من فروعِ الأشجار . وبطبيعةِ الحال فإن هذا التصوير المُغرِق في نزعة المتعة يُعدُّ أمرًا غريبًا على الفلسفة البوذية الداعية إلى الزُّهد . وأغلبُ الظنِّ أنَّهُ تعبيرٌ عن اتجاهٍ هنديٍّ أصيلٍ استطاع في كُلِّ الأزمنة أن يوحِّد مُعظمَ ملامحِ الفنون البوذيَّةِ والهندوكيَّةِ والجانيةِ Jainism *وأن يَغْلِبَ عليها في طول بلادِ الهندِ وعرضِها .

وتُعَدُّ الستوبا إلى جِوارِ وظيفتها كمستودَعٍ لذخائرِ ومخلَّفاتِ بوذا المقدَّسةِ رمزًا للبوذيَّةِ بصفةٍ عامَّةٍ ومكانًا للعبادةِ التي يمارسُها المؤمنون بالطَّوافِ حول قُبَّتِها . وهي كذلك ذاتُ صبغةٍ كونيةٍ يؤكِّدُها وَضْعُ البوّاباتِ عند الجهاتِ الأصلية الأربع ، بينما ينهضُ العمودُ وهو رمزٌ لمحورِ الكون من مركزِ القبَّةِ ليربط العالَمَ الأرضيَّ بالفردوسِ السَّماويِّ . (صورة ٦١٦)

stylisation — **التَّحْويرُ**

stylisation f. (arts)

هو أسلوبٌ فنِّيٌّ أو تصويرٌ مثاليٌّ يُستخدَمُ في كُلٍّ من النَّحتِ والتَّصويرِ عند التعبير عن موضوعٍ ما ، فيطرأُ عليه تغييرٌ مُعيَّنٌ ، كثيرًا ما لا يكون مُطابقًا في شكلِه لِمظْهرِه الطَّبيعيِّ . والتَّحويرُ هو الذي يُحدِّدُ في النهايةِ أساليبَ الفنَّانينَ المُختلفةَ .

stylobate — **الرَّكيزةُ ، البَسْطةُ**

stylobate m. (arch.)

ينهضُ المعبدُ الإغريقي الدُّوري فوقَ مصطبةٍ مُسطَّحةٍ stereobate* ترتفعُ عن الأرضِ بثلاثِ درجاتٍ تُسمَّى أعلاها الرَّكيزةَ أو « البَسْطةَ » ، وترتكزُ الأعمدةُ مباشرةً على هذه الرَّكيزةِ بدونِ قاعدةٍ للعمودِ ، فتبدو الأعمدةُ وكأنَّها قطعةٌ واحدةٌ من الرُّخامِ مع الرَّكيزةِ . (شكل ١)

sublime — **السَّامي ، الجَليلُ**

sublime adj. (aesth.)

هو ما يجاوزُ الحَدَّ فنًّا أو فكرًا أو خُلُقًا ، وكان هذا اللفظُ يُستخدَمُ في العصرِ الكلاسيكيِّ في تقييمِ النِّتاجِ الأدبيِّ والفنِّيِّ .

Sudarium — **المِعْرَقةُ ، سُودارْيُوم**

(Lat.: sudare: to sweat) (rel. & arts)

١ . منديلٌ مربَّعٌ كبيرٌ من الكتان عادةً ، كان خاصًّا بالطبقةِ العليا في العصرِ الرومانيِّ ليجفِّفوا به ما يسيلُ على الوجهِ من عرقٍ .

٢ . وكذا يُطلَقُ على قطعةٍ من القماشِ مصوَّرٍ عليها وجهُ المسيحِ [الطَّلعة القدسية أو صورة المسيح العجائبية] ، وكانت تلك القطعة إحدى وسائلِ التقرُّبِ إلى الله . (انظر Vernicle)

As-Sufi's Treatise on the fixed stars

Traité des planètes d'As-Sufi

كتابُ « الصُّور بمَعْرفةِ الكَواكبِ ومواقعها في الفَلكِ »

لم يكن تصويرُ مناظرِ أبهةِ البلاطِ الإسلامي في القرن التاسع م ضربًا من ضُروبِ الإسرافِ في البَذخِ ، وإنما كانَ صورةً حقَّةً لما كانت عليه قصورُ الخلافةِ من ترفٍ وأبَّهةٍ ومجونٍ . وإذا كان بعضُ الحُكّامِ قد عُنيَ بالمسائلِ العِلميَّةِ إلا أنهم لم يهدفوا من ورائها إلى الفائدةِ الأكاديميَّةِ ، بل كثيرًا ما سُخِّرت دراساتُ الطِّبِّ والصِّيدلة والفَلكِ لخِدمة الحاكمِ فحسبُ ، فزُيِّنَ قصير عَمْرةَ في العصرِ الأمويِّ بقُبَّةٍ سماويَّةٍ لكواكبها ونجومها ؛ كما أثارت النُّجومُ اهتمامَ السُّلطانِ البُويهيِّ عضدِ الدَّولةِ فكلَّفَ أحدَ معلِّميهِ وهو عبد الرَّحمن الصُّوفي بوضعِ كِتابٍ عنها عامَ ٩٦٥ ، فأعدَّ كتابَهُ المعروفَ باسمِ « الصُّور بمعرفةِ الكواكبِ ومواقعِها في الفَلكِ » وذكر أطوالَها وعُروضَها في البروجِ والدَّقائقِ (المكتبة البودلية بأكسفورد ومُتحَف طوب قابو بإستنبول) ، وهُوَ نفيسٌ لكلِّ النَّظريَّاتِ الفلكيَّةِ العربيَّةِ التي ظهرت خلال القرن ٩ على نهجِ الكتابِ الذي وضَعَهُ بطلميوس وعُرِفَ باسم « المجسْطي » . وقد ضمَّ الصُّوفيُّ إلى كتابِهِ مجموعةً من صُورِ مجموعاتِ الكواكبِ تُعدُّ امتدادًا للإيقونوغرافيَّة iconography* الَّتي ظهرت من قبلُ في الأطالسِ اليونانيَّةِ والبطلميَّةِ والرُّومانيَّةِ . (صورة ٦٨٥)

Sui dynasty — **أُسرةُ سُوِي**

dynastie f. Sui (cul.) **(٥٨٩-٦١٨ م)**

ارتبطت الحركةُ الفنيَّةُ في الصين خلالَ عهدِ هذهِ الأسرة بالإقدامِ الحماسيِّ على تشييدِ المعابدِ البوذيَّةِ والطاويَّةِ . وإن لم يَحفظِ الزَّمنُ لنا لوحاتٍ دينيةً مصوَّرةً من هذا العهدِ داخلَ الصِّينِ نفسِها ، فقد حَفِظَ لنا الزمنُ بعضَ هذهِ التَّصاويرِ على حدودِها الغربيَّةِ عند ملتقى طُرُقِ القوافلِ بين الصِّينِ وأواسطِ آسيا في تونهوانغ ، وكذلك في كوريا ووسَطِ آسيا . وقد عُثِرَ عليها في المعابدِ الكَهْفيَّةِ البوذيَّةِ في تونهوانغ Tunhwang التي ترجعُ إلى القرنِ السادسِ الميلاديِّ وتمدُّنا بومْضةٍ نستطيعُ على ألفها أن نتعرَّفَ على التَّصويرِ في عهدِ أسرةِ سُوِي .

Sumerian golden age *age m. d'or sumérien* (cul. & arts)

العَصْرُ السُّومَرِيُّ الذَّهَبِيّ
(٢٨٠٠-٢٤٧٠ ق.م)

عاشت سومر عصرَها الذَّهبيَّ فيما بين سنَتَيْ ٢٨٠٠ و ٢٤٧٠ ق.م ، واستطاعت بعضُ المُدُنِ مثل أور ولَغَش وماري أن تتبوَّأ مكانتَها وتَغدو مناراتٍ لها الزعامةُ والقِيادةُ . ومع أن بلادَ ما بين الرافدين لم تكن خالصةً جنسًا للسومريين ، إذ كان الساميون ينزلون شماليها وكان وسطها تتنازعُه أجناسٌ من هنا وأجناسٌ من هناك ، فلقد استطاع السومريون أن يغالبوا تلك النزعاتِ المختلفةَ وأن يخلُصوا من بين تلك القيادات المتباينة بلونٍ من ألوان الحضارة — من إعطاء هؤلاء جميعا ومشاركتهم — يغلِبُ فيه طابَعُهم العامُّ أي طابَعُ السومريين . ولولا تلك القيادةُ الواعية والرِّيادةُ اليقظة لما كُتب لبلاد الرافدين أن نخُطَّ حرفًا في هذه الحضارة التي وَضَع السومريون أُسُسَها وضمَّت إليها الشعوب الأخرى ما عندها . وكانت ثَمَّةَ مدنٌ كُتِبت لها الرياسة أيامَ ازدهار العَهْدِ السُّومريّ تمُثِّل كُلٌّ منها دويلةً مستقلةً لها ملوكُها ولها أعمالها ، ولكنها على هذا لم تَعِش على انفصالٍ حضاريٍّ بل أخذَ بعضُها من بعضٍ وأعطى بعضها البعض وإن لم يمنع هذا أن يَكونَ لكلٍّ منها لونٌ وطابعٌ ، وهذه المدنُ السومريَّةُ خمسٌ : أور Ur وأوروك Uruk [الوركاء] ولغش Lagash ونيبور Nippur وإريدو Eridu . على أنَّ هذه المدن لم تستطع أن تفرضَ سيادةً متصلةً على البلادِ جميعِها من شماليها إلى جنوبيها وعاشت البلادُ موزَّعةً مقاليدُها بين أيدي الأُسَر الحاكِمةِ التي لم تقوَ إحداها على مقاوَمةِ الأخريات إلى أن ظهر سَرْغون الأَكَّديُّ Sargon* الذي نشأ جُنْدِيًّا مغمورًا فجمعَ الأمورَ بين يديه بَعد أن كانت موزعةً مبلبلةً .

ولم يُهمِل السومريون والأكّديون استخدامَ الأحجارِ أينما وُجدت في عمل أساساتِ المباني ، وحين كانت تعِزُّ عليهم الأحجارُ كما كانت الحالُ في الجنوبِ كانوا يتَّخذون من اللَّبِنِ قوالبَ مُحدَوْدَبةَ السطح تُحرقُ أحيانًا لإحالتها صلبةً رشيقةً ، وكانوا أكثرَ ما يستخدمون هذا القرميدَ الجميلَ الشكلِ في يرجعُ تاريخُها إلى ما بعد سنةَ ٣٠٠٠ ق.م والتي عُثِرَ عليها في خرائبِ أور Ur طَرَفًا من تتويج الملوكِ وجنائزهم وانتصاراتهم مما لا يتحقَّقُ مثلُه إلا في ظِلِّ حضارةٍ لها جذورُها . ومن بين أشهرِ هؤلاءِ الملوكِ أوروكاغينا Urukagina* وغوديا Gudea* وسرغون Sargon* .

وعلى حين كانت أور وادعةً في ظِلِّ هذا الأمنِ والسِّلْم كان أهلُ عيلام Elam* إلى الشرقِ والأموريون Amorites* إلى الغرب يتطلَّعون إلى توسيع رُقعة بلادهم ، وكانت أور مطمعَ هؤلاء وأولئك فإذا هي تتلقَّى ضَرَباتِهم . وظلَّت بلادُ سومَر وأكد Akkad مجزَّأةً إلى دوَيلات يحكمها الأموريون إلى أن ظهرَ من بينهم حمورابي Hammurabi* ملك بابل فإذا هو يستخلصُ منهم هذا المُلكَ بعد أن نعموا به نحو مئتي عامٍ ، وبعد أن أعدَّ هو لهذا الغزوِ نحوًا من ثلاثةٍ وعشرين عامًا ، وإذا هو يُنشئ إمبراطوريَّةً تضُمُّ سومَر وعيلام .

وتَدُلُّنا الآثارُ السومريَّةُ على ما كان عليه الأهلون ، فهي تصوِّرُهم قِصارَ القامة ممتلئي الأجسام شُمَّ الأنوفِ مُنْحَدِري الجباهِ إلى أعلى ، مائلي العيون إلى أسفلَ ، الكثرةُ منهم ملتحون والقِلَّةُ منهم حليقون ، قد حَفَّ جُلُّهم شواربَهم . وكانت ملابسُ الرِّجالِ من جلودِ الأغنامِ أو من الصوفِ الصفيقِ النَّسجِ يغطُّون بهذا أو ذاك أعجازَهم تاركين ما فوق ذلك عاريًا ، على حين كانت النِّساءُ يَبدون كاسياتٍ من الكتِفين إلى القدَمين . وما لَبِث الرِّجالُ كذلك أن غطَّوا أجسامَهم حتى رقابهم على مرِّ الزمن . وكانت الموسِراتُ من النِّساءِ ينتعِلن أحذيةً من الجلدِ اللَّيِّنِ الرَّقيقِ بكعوبٍ واطئةٍ وبِرُبُطٍ أشبه بِرُبطِ اليوم ، كما كُنَّ يتحلَّين بالأساورِ والأقراطِ والخلاخيل والخواتمِ والقلائدِ .

ولَقد تداولت بلادَ الرافدين شعوبٌ وقبائلُ وأجناسٌ متباينةٌ كانت مقاليدُ الأمورِ في أيديها على مرِّ العصور ، فكان السومريُّون على جنوبيِّ ما بين النهرين ، والساميُّون الأكَّديُّون ثم الأموريُّون والكلدانيُّون على دِلتا ما بين النهرين ، وفي أشور كان الأشوريون . ونشأةُ التاريخِ الذي سَجَّل لبلاد الرافدين ما سجَّل كانت مع مستهلِّ الألفِ الخامسِ ق.م.

suite **مُتَتالِيَةٌ**

suite f. (mus.)

هي في مدلولها الأوَّلِ موسيقى تنتظمُ إيقاعاتِ الرَّقَصاتِ القديمةِ مثل رقصةِ مينويت minuet* الفرنسيَّةِ ، ورقصةِ جيغ الأيرلنديَّةِ ، ورقصةِ بُوريه bourrée الإنجليزيَّةِ ، ورقصةِ سارابانْد sarabande الإسبانيَّة . وهي الآن تأليفٌ موسيقيٌّ للأوركِسْتر من أجزاءٍ في صيغةٍ حُرَّةٍ ذاتِ بَرْنامَج ، أو تحكي قصَّةً ، وقد لا تكونُ كذلك . وتتردَّدُ أجزاءُ المتتاليةِ بين البُطءِ والسُّرعةِ ، وكذا بينَ الخِفَّةِ والغنائيَّةِ .

suite de danses (blt.) **مُتَتالِيَةٌ راقِصَةٌ**

سِلسلةٌ متعاقبةٌ من الرَّقصاتِ تَربطُها بعضها ببعضٍ الموسيقى والمُناسبةُ الاحتفاليَّةُ ، مثل حفلِ زفافِ الأميرةِ أورورا في باليه « الجَمالِ النَّائمِ » لتشايكوفسكي .

Sumer *Sumer* (cul.) **سُومَر**

لايزالُ التاريخُ عاجزًا عن أن يقولَ كلمتَهُ عن أصلِ السُّومَرِيِّين والسُّلالةِ البَشَرِيَّةِ التي ينتمون إليها ، فمِن قائلٍ إنهم انحدروا إلى مِنْطقتهم (دلتا العراق) من آسيا الوسطى ، ومن قائلٍ إنَّهم هبَطوا إليها من القوقاز أو أرمينية مخترقين أرضَ الجزيرةِ من الشمالِ غيرَ مجاوزين في سيرهم مَجْرَى دجلة والفراتِ . ولقد صاغ المؤرِّخون من كهنةِ ذلك العَهد ما سلَفَ من تاريخ بلادهم سلسلةً متَّصلةً صنَعَ حلقاتِها ملوكٌ توالَوا على حكم البلاد ، فرَجعوا بحُكمِ هذه الأُسَرِ المالِكةِ التي تَربَّعت على عرش سومَر قبل الطوفان إلى أزمنةٍ موغلةٍ في القِدَمِ . كان أبرزُ ملوكِها تموز [دموزي] Tammuz وغلغامش Gelgamesh الذي أصبح بعدُ بطلًا لأعظم ملحمةٍ في الأدبِ البابليّ ، كما يغدو تموزُ عند البابليين بين مَجمع الآلهة ليصبحَ فيما بعد أدونيس Adonis* محبوبَ أفروديتي Aphrodite* عند اليونان . وترجع حضارةُ سومَر Sumer إلى نحو ٥٠٠٠ سنة ق.م ، ودليل ذلك ما عُثِر عليه من آثارٍ بين أطلال مدينة إريدو Eridu إحدى مُدُنِ منطقة سومر . وثَمَّةَ مُدنٌ أُخرى في سومَر كانت بدورِها ذاتَ حضارةٍ قديمةٍ مثل كيش وأور عاشت فيها أُسَرٌ ملكيةٌ حَفَلَتْ صَفَحاتُها بجلائلِ الأعمال . وتروي لنا ألواحُ الطِّين التي

البريطانيّ أخذ هذه الجرافِ من الذهب واللازورد والفِضّة والأصداف الواردة من أور . (الصور ٦١٥ ، ٦١٩ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٨٠ ، ٦٨١)

summa (Lat.) **مَوْسُوعَةٌ جامِعة**
somme *f.* (cul.)
ومنها الموسوعةُ الجامعةُ اللاهوتيّةُ Summa theologica لِتوما الأكويني .

sumptuous *somptueux adj.* (arts)
صِفةٌ للفنِّ الّذي يجمعُ إلى الإبداعِ في الصَّنعَةِ البذخَ في النَّفقةِ .

sun and Osiric worship *la culte du soleil et d'Osiris* (rel.) **عِبادةُ الشَّمْسِ وأُوزيريس**

كان لطبيعةِ مِصرَ أثرٌ على أساطيرهم الدينية ، فثمَّةَ نَهرٌ ممتدٌّ يجري من الجنوبِ إلى الشمال قد مُهِّد على جانبيه رُقعَتين زراعيَّتين تمتدّانِ بامتدادِه تونعان بالخُضرةِ وتحفُّهما جبالٌ ، ومن وراء الجبال صحراوانِ فسيحتانِ لاحياةَ فيهما تعزلان مِصرَ عمَّا حولها . وعاشَ المصريُّون عن يمينِ النهر وشِماله يرتَوُون بمائِه العَذْبِ ويطْعَمونَ مما تُنبتُ الأرضُ لا يجدُون مَنْأًى عن رَبْطِ أنْفُسِهم به ، تجمع بينهم حياةٌ واحدة متشابهة في مظاهرِها وتُحدث بينهم فكرًا ولغة . وإذ كان النيلُ مصدرَ الخِصْبِ والنماء فلا غَرْوَ أن يؤلِّهَهُ المصريُّ كما ألَّهَ غيرَهُ مما أحسَّ النَّفْعَ في ظلِّه فلقَّبَهُ في بعض أناشيده بأبي الآلهة ، وصوَّرَهُ الفنانون على جُدرانِ المعابِدِ في هيئةِ إنسانٍ لهُ لِحْيَةٌ وصَدْرُ أنثى وبَطْنٌ متموِّج وفوق رأسِهِ نباتاتٌ مائيّةٌ . وكما نَظَر المصريُّون إلى النِّيل نظرةَ تقديسٍ نظروا إلى الشَّمس نظرةَ تأليهٍ . قدَّسوا النيلَ لفيضِهِ عليهم بالخيرِ والبَرَكةِ وألَّهوا الشَّمسَ لأنها يَنبوعُ الحَياةِ .

وإذ كان النيلُ أمثلَ لسكّانِ مصر العليا منه لسكان مصر السُّفلى ، وكانت الشمس أمثلَ لسكان مصر السفلى منها لسكان مصر العليا ، اختلفت نظرةُ المصريين إلى هاتين القوّتين المهيمنتَين ، وكانت دينونةُ أهلِ الجنوبِ للنيل أقوى من دينونةِ أهلِ الشمال له ، كما كانت دينونةُ أهلِ الشمال للشمس أقوى من دينونةِ أهلِ الجنوب لها . وهذا ما يحمل على الاعتقاد

دُمًى للنِّساء فضلًا عن رؤوسِ النِّساءِ المتنوِّعة في تصفيفِ الشعر وأغطية الرأس المتعدِّدة الغريبة مثلِ العِمامة وغطاء البولوس polos * .

وظَهَر نوعٌ جديدٌ من النَّقشِ البارز هو النُّصْبُ التاريخيُّ victory stele ، وثمَّةَ تماثيلُ حيوانيّةٌ منها ما هو لحيوانٍ حقٍّ ومنها ما هو لحيوانٍ خرافيٍّ ، وهي كلُّها في تشكيلها تكشِفُ عن امتيازٍ مثّالي ذلك العهد . وفي مقابِلِ التَّجريدِ الذي سادَ المرحلةَ الأولى من العصرِ الذهبيِّ لسومر نلمُسُ في المرحلةِ الثانية الرغبةَ في تحويلِ ما هو روحانيٌّ إلى ما هو واقعيٌّ ، وفي إدخالِ كلِّ ما هو خارقٌ للطبيعة في نطاقِ الواقعية التي خلَّفتْ طابَعَها على المنجزاتِ الفنيَّةِ المشكَّلة من موادَّ متعدِّدة الألوان . وكان من دأبِ السومريين أن يُطعِّموا ألواحهم بملوَّنـاتٍ كالأصدافِ واللازورد والشَّبست والقَطْران والحجرِ الورديّ ثم يُضيفوا إلى هذا العديدِ من الملوَّنات شيئًا من المعادن النفيسة كالذهب والفضة ليُضفوا على الألواح روعةً ومُتعةً ، وأكثر ما كانوا يفعلونَ ذلك بصناديقِ الآلاتِ الموسيقية كالكنـارة [الليرا] والجنك [الهارپ أو القيثارة] . وقد عُنُوا عنايةً خاصّةً بالصَّدَف والعاج في فنِّهم الزُّخرفيِّ واستخدموهما بمهارةٍ وذوقٍ رفيع ، وكانوا يَحْصُلونَ على كمياتٍ وفيرةٍ من الصَّدَفِ من شواطئِ الخليجِ العربيِّ ، يُقطِّعونه أشكالًا هندسيّةً أو صُوَرًا مختلفةً لرجالٍ ونساءٍ وحيوانٍ يَجْعلون منها لوحاتٍ في تكويناتٍ ضخمةٍ ، ويُعَدُّ لِواءُ أُور المحفوظُ بالمُتحَف البريطانيّ أروعَ هذه الإنجازات . ولقد تركوا الكثيرَ من هذه التُّحَفِ على الرَّغمِ من خُشونةِ المَحارِ وصَلابتِه الأمر الذي كان يقتضي دقّةً ومهارةً مع أنّهم لم يكونوا يَمْلِكونَ عدساتٍ مُكبِّرة .

وإن المرءَ ليتولّاه العَجَبُ عِنْد رؤيةِ رؤوسِ الثيرانِ التي خلّفها السومريُّون والتي تمثِّلُ وجوهًا مختلفةً كلُّها من الذَّهَبِ أو من الذَّهبِ واللازَوَردِ ، وهي في مجموعها تنطِقُ بحيويّةِ الفنِّ الأصيلِ الذي يصوِّر الحيوانَ دونَ أيَّةِ شائبةٍ ممزوجًا أحيانًا ببَعْضِ الإضافاتِ الزخرفيّة التي تنمُّ عن خيالٍ خِصْب ، مثلِ الخرافِ التي شُبِّت على أرجُلِها الخلفيَّة متعلِّقةً أرجُلُها الأمامية بشجرةٍ مُزْدهرةٍ ، ويضُمُّ المتحف

العقودِ والقبابِ وفي سُفليات الجُدران ، ويَستخدمونَ الملاطَ في لَصْقِ قوالِبِ الطُّوب .

وكانوا يكسون جُدرانَ الأفنيةِ وسُطوحَ الأعمدةِ المستديرةِ بطبقةٍ من أقماعِ الفُسَيْفساء لإعطاءِ مباني الطّين سطحًا صلبًا مزخرفًا ، وكانوا يشكِّلونها بقِطَعٍ فخاريّةٍ أو حَجَريّةٍ على هيئةِ مخروطاتٍ صغيرةٍ يغرسونَ أطرافها المدبَّبةَ في الجُدرانِ ويَجْعلونَ من قواعِدِها المستديرةِ بألوانها المختلفة زخارفَ من خطوطٍ متعرِّجةٍ أو متقاطعةٍ أو في مثلّثاتٍ أو معيَّناتٍ متعدِّدةِ الألوان .

وكان مشهد « المأدبة » symposium or banquet هو الوَحْدةَ الزُّخرفيةَ الرئيسيةَ في كافّةِ نقوشِ النُّذورِ حيث تتوسَّطُ المشهدَ امرأةٌ جالسةٌ فوقَ عرشٍ تجاه رَجُلٍ جالسٍ أدنى منها مرتبةً ، ويظهرُ كلاهما حاملًا كأسًا كبيرةً في إحدى يديه بينما تَقْبِضُ يدُه الأخرى على غُصْنٍ ، وكثيرًا ما نرى بينهما مِمْزاجًا ، كما نرى إلى جوارِهما الخدمَ والموسيقيّين والراقصاتِ وكذا أوعيةَ الشرابِ وأواني النُّذورِ وحيواناتِ القُربانِ . وعلى حين كانت الأختامُ seals * الأسطوانيةُ والأوعيةُ الحجريّةُ العقائديّةُ هما عمادَ التصميماتِ الفنيةِ خلالَ فترةِ الحضارةِ السومريةِ السَّابقةِ ظهرت وسائلُ أخرى ذاتُ شأنٍ مثلِ رؤوسِ الدبابيس الحجريّةِ المحلاة بالنُّقوشِ البارزةِ المستخدمةِ نذورًا . ولم يَعُدْ فنُّ السومريّين تعبيرًا عن خليطٍ متوازنٍ من العالمِ الطَّبيعيِّ وعالَمِ ما وراءَ الطَّبيعة ، بل صار تعبيرًا عن المفهوم الروحانيّ للإله والملك . كذلك تأثّرَ فنُّ النَّحتِ المجسَّم بنفْسِ هذه المؤثّراتِ فكانتْ ثمّةَ محاولةٌ لإضفاءِ المثاليةِ على الشكلِ الآدميِّ من خلالِ تكويناتٍ هندسيةٍ منتظمةٍ من كتلةٍ واحدةٍ بقَدْرِ الإمكانِ بدلًا من الأشكالِ الطبيعيةِ النابضةِ بالحياة ، واقتصرَ هذا التجريدُ الهندسيُّ على الدُّمى الحجريّةِ خاصةً . وكما كان للسومريّين منحوتاتٌ من الحجارةِ والعاجِ كانت لهم مَسْبوكاتٌ من المعادنِ تنافِسُ التماثيلَ الحجريّةَ . وانتشرتْ تماثيلُ العابدين ، ذلك النَّمطُ الذي كان يُوضعُ كبديلٍ للعابِدِ نفسِه في معبدِ الآلهة التي يُسعى إلى تكريمها ، وكان القَصْدُ منها إطالةَ أمَدِ الحياةِ وطَلَبَ عَوْنِ الآلهة . وإلى جانبِ دُمى الرِّجالِ كانت ثمَّةَ

بأن عبادة الشمس بدأت بين سُكَّان الدلتا وأنها لم تأخذ سبيلها إلى سُكَّان الجنوب إلا مَعَ غزوِ الشماليين لأهلِ الجنوبِ .

Sunday **الأحَدُ ، يَوْمُ الأحَد**

dimanche m. (cul.)

مُشتَقٌّ في الإنجليزية من الشَّمْسِ sun ؛ وفي الفرَنْسيَّةِ من كَلِمة يوم الرَّبِّ باللاتينيَّة dies dominicus .

sun-dried clay (arch.) see: **mud brick**

Sung dynasty **أسرةُ صُون**

dynastie f. Sung (cul.)(٩٦٠—١٢٧٩ م)

شَهِدتِ الصِّين في عهدِ هذه الأسرةِ أضخمَ التَّطوُّراتِ التي لحِقَتْ بفنِّ التَّصويرِ الصِّينيِّ . وشاع تصويرُ الشُّخوصِ الآدميَّةِ وحلَّ محلَّ تصويرِ الرُّهبانِ والقديسينَ ، وصُوِّرتِ النِّساءُ وهن يُرَغِّين أطفالهن أو ينسِجْنَ الحرير أو يلقِّنَّ قواعد السُّلوكِ ، كما أمرَ أحدُ الأباطرة بتصويرِ كافَّةِ جيادهِ الأثيرةِ ، وصوَّر العديدُ من الشَّخصياتِ المُتنوِّعةِ الجنسيَّاتِ عند اجتماعِهم في حفلاتِ المُلوكِ ، وكذا السُّفراء وهم يُقدِّمونَ فروضَ الاحترام لبوذا جالسًا فوق زهرةِ اللوتس ، والتزمَ التَّصويرُ الدِّقَّةَ المتناهيةَ ليَبُثَّ الحياةَ في جمالِ الطَّبيعة . كذلك ظهر نوعٌ جديدٌ من أنواعِ المناظرِ الطَّبيعيَّةِ غدا أروعَ إنجازاتِ الصِّين ، وتقبعُ وراءَ هذا الفن عقيدةُ طا « الطاويَّة » Taoism* التي نشأت في القرن ٦ ق.م واعتنقها سُكَّان الجبالِ والغاباتِ في الصين الجنوبية حيث يَغْمُرُ الضَّبابُ أكواخهم وتهطلُ عليهم الأمطارُ معظمَ أوقاتِ السَّنة ، فآمنوا بأنَّ ثمَّةَ قوةً وراءَ هذا الضَّبابِ والفضاءِ والخُضرةِ قوةٌ تُدعى طا Tao ؛ ومن ثَمَّ أدار الفنانون ظهورَهم للسياسة وحياةِ الدَّعة منفرِّغين للتأمُّلِ في الجبالِ والغاباتِ . وكان تأثيرُ العقيدةِ في الفنِّ جليًّا بعد أن قدَّمت اتِّجاهًا جديدًا في التصويرِ يقومُ على تسجيلِ منجزاتِ الفنانِ بطريقةٍ لم تحدُثْ في اليونان القديمة ولا في أوربا حتى مَطْلَعِ عصرِ النَّهضةِ ، فكان الصِّينيون أول شَعبٍ ينظُرُ إلى التصوير بوصفِه مهنةً رفيعةً ، فوضعوا المصوِّرَ في نفسِ مرتبةِ الشَّاعرِ المُلْهَمِ . فليس ثمَّةَ ما هو أهمُّ من التأمُّلِ السويِّ ، والتأمُّلُ هو التفكيرُ والتبصُّر في الحقائقِ لساعاتٍ بلا نهايةٍ ، وهو نوعٌ من التدريبِ العقلانيِّ اعتادَ أهلُ الشَّرقِ الأسيويِّ أن يولوهُ أهميةً تفوقُ أهميةَ التدريبِ البدنيِّ . وهكذا استُخدِمَ الفنُّ الدينيُّ في الصِّين في خدمةِ التأمُّلِ أكثر منه لرواية قصَّةِ بوذا ومُعَلِّمي الصِّين أو لتلقين العقيدةِ على نحوِ ما استُخدِمَ الفنُّ المسيحيُّ خلال العصور الوسطى . وظهرت خلال القرنين الحادي عشَرَ والثاني عشَرَ طبقة الونْ تشِين Wên Jên الصِّينيةُ أي طبقةُ المثقَّفين literati المُلِمِّين بسائرِ جوانبِ الثقافةِ ، وبهذا غدا الفنانون في مَصافِّ العُلَماء . فبرز من بين هؤلاءِ المُفكِّرين العظام شاعرٌ مصوِّرٌ هو سُووشِيهْ Su-Shih (١٠٣٦ — ١١٠١) الذي كرَّسَ جهودَهُ الفنيةَ لموضوعٍ واحد هو أعواد البامبو ، واستنبَطَ آخرُ هو مي — في Mi-Fei (١٠٥١—١١٠٧) تقنيَّتَهُ الخاصَّةَ في استخدام الفُرْشاةِ مُطَّرِحًا الخطوطَ والحدود مشيِّدًا مناظِرَهُ الطبيعيَّةَ من بُقَعِ المِداد . وكان هذا وذاك من مؤسِّسي مدرسةِ أسرة صون الشمالية ، وهم جميعًا من طبقةِ الونْ تشِنْ المتأثِّرة بالفلسفةِ البوذيَّة . واشتُهِرَ أيضًا الفنانُ تشو — تا — نيه Chao Ta-nien بمناظرِه الطبيعيَّةِ المستوحاةِ من نَفْسِ الفلسفةِ والتي تكاد تخلو من الجبالِ والتِّلالِ وهو اتِّجاهٌ غيرُ مألوفٍ ، إذْ تجاهَلَهُما وحصَرَ مواهبَه في تصوُّرِ المناطِقِ المُسْطَّحة . وقد ذاع صيتُهُ كذلك لأنَّهُ كان معلِّمَ الرَّسْمِ لأحدِ أباطرةِ أسرةِ صون العِظامِ الذي كان مصوِّرًا أيضًا وهو هُوي تسُونْ Hui Tsung الذي بلغت أكاديميةُ التصويرِ في عَهْدِه ذروةَ التأثيرِ . وكان الإمبراطور فنانًا موهوبًا تخصَّص في تصويرِ الطُّيورِ والزُّهورِ ، كما كان راعيًا واعيًا للفنون وخبيرًا ذوَّاقةً في اقتناءِ التُّحَفِ الفنية .

وفي عام ١١٢٦ استولَتْ قبائلُ التشين التتار Chin Tartars على كايفن Kaifeng عاصمة أسرةِ صون الشمالية واتَّخذوا من بكين Peking عاصمةً لهم ، فاتجه الصِّينيُّونَ صَوْبَ الجنوبِ واتخذوا من هانـتشو Hangchow عاصمةً لهم في عام ١١٣٨ ، ولم يمضِ بضْعُ سنينَ حتى ازْدَهرتْ مدرسةُ أسرةِ صون الجنوبية وبدأ ما يعرَفُ باسم « الحِقبة الكلاسيكية لتصوير المناظر الطبيعية الصينية » والتي نما فيها تأثيرُ الفلسفةِ البوذية التي تذهبُ إلى أنَّ الآلهةَ موجودةٌ في كُلِّ مكانٍ وفي كُلِّ شيءٍ ، ومِنْ ثَمَّ أسفرت عما يشكِّلُ عقيدةَ تصويرِ المناظرِ الطبيعية . فإذا ما اقتنع الفنانُ بأنَّ كُلَّ شيءٍ في هذا العالم وَهمٌ كان طَبيعيًا أنْ ينصرفَ عن البهرجِ الظاهريِّ للألوانِ والتَّفاصيلِ والموضوعاتِ الهيِّنةِ مكرِّسًا فنَّهُ للتعبيرِ عن الحقيقةِ الدَّفينةِ المكنونةِ من خِلالِ المناظِرِ الطَّبيعيةِ ذات اللَّونِ الفرد monochrome* . وفي هذا الطِّرازِ من المناظرِ الطَّبيعيَّةِ يغدو الفراغُ والعُمقُ ذَوَا أهميةٍ فائقةٍ ، فتحسَّسَ الفنانون إمكانياتِ الإيحاءِ بالفراغِ ، وغدا الهدفُ الأمثَلُ للفنانِ أن ينقُلَ أكبر قَدْرٍ من المعنى بأقلِّ جهدٍ من الفُرشاةِ . وكان بديهيًّا أن تظفرَ لمساتُ الفُرشاةِ ودَرجاتُ المدادِ بأهميَّةٍ عُظمى ، وحتَّى التَّصويرُ القصَصيُّ كان يغلبُ عليه تصويرُ المناظرِ الطَّبيعية .

ومن أشهرِ مصوِّري أسرةِ صون الجنوبية المتخصِّصين تشن تشونْ Ch'en Jung ولا تزالُ صُوَرُهُ الرائعةُ للتنانين dragons* محفوظةً ، وقَدْ تجلَّتْ في تناوُلِه لهذه المخلوقات الخُرافية قوى الطبيعةِ التي يرمُزُ إليها التنين . وأغلَبُ الظَّنِّ أن المصوِّرين الدِّينيين في هذه الحِقبة كانوا مُوَزَّعين بين تقاليد أسرة طان T'ang* وبين تقاليد الحركةِ الفنيةِ المعاصرة .

(الصور ١٤٠ ، ١٥٦ ، ١٦٠)

supervising dress designer (costume designer) **مُصَمِّمُ الأزياءِ المسرحيَّةِ** *créateur m. de costumes (dessinateur m. de costumes)* (drama)

هو الفنَّانُ الَّذي يُصمِّمُ ويَرْسُمُ أزياءَ المُمثِّلين والمُمثِّلاتِ ويشتركُ مع الخيَّاطِ في التَّنفيذِ .

Supper in the House of Levi **العَشاءُ في بَيْتِ لاوي** *Le Souper dans la Maison de Lévi* (rel. & arts)

حين ذهبَ يسوعُ في المساءِ إلى كفر ناحوم ليتناولَ عَشاءَه في بيتِ لاوي (الذي سمَّاه المسيح فيما بعد متَّى ومعناه عطاء الله بالآرامية) ، كان خَلْقٌ كثيرٌ قد تَبِعَهُ بِضمِّ العُصاةِ والخُطاةِ والعشَّارين فتحلَّقوا المائدةَ إلى جِوارِه . وتساءَلَ الكَتبةُ والفرِّيسيُّون كيف يشاركُ المسيحُ الخُطاةَ والعشَّارين (الجباة

وكانوا مكروهين) الطعام ، فقال : « لا يحتاجُ الأصِحّاءُ إلى طَبيبٍ بلِ المَرْضى . لم آتِ لأدعوَ أبرارًا بل خُطاةً إلى التَّوبةِ » [مرقص ٢ : ١٤] . وفي جلالٍ لا مثيلَ له صوَّرَ باولو فيرونيزي Veronese* هذا المشهدَ في لَوْحَتِهِ الضَّخْمةِ المحفوظةِ بِمُتْحَف الأكاديمية بمدينة البُنْدُقيَّة . (صورة ٦٢٠)

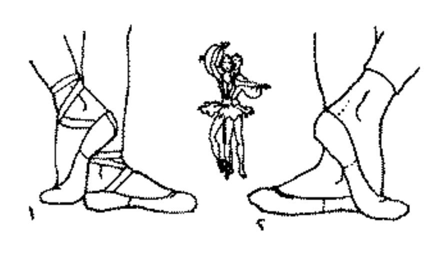
وَلِيمةُ العَشاء في بَيْتِ سِمْعان **Supper in the House of Simon** *Le Souper dans la Maison de Simon* (rel.)

بينما كان المسيح يعظ النّاسَ في بلْدةِ كفر ناحوم دعاه فِرِّيسيٌّ يُدْعى سمعان ليتناولَ الطَّعام في بيته . وبعد أن دخلَ يسوع البيتَ أقبلت عليه امرأةٌ خاطئةٌ ، وانْبَرَتْ تغسِلُ قدمَي المسيحِ بدموعِها وتُجففهُما بشعْرِها ثُمَّ تقبِّلُهُما . فتعجَّب سِمْعان كيف يرتضي يسوعُ ذلكَ من امرأةٍ خاطئة . فقال لها يسوع « مغفورةٌ لَكِ خطاياكِ »[لوقا ٧ : ٤٨] . ويحتفظ الناشونال غاليري بلندن بلوحة بديعة للفنان جوفاني تييبولو Tiepolo* تُصوِّرُ مشهدَ هذهِ الوَليمة .

supplication (rel. & arts) see: **deësis**

عِناقُ الرُّسغ **sur le cou-de-pied** **(on the neck of the foot)**

هُوَ الوَضعُ الَّذي يصِفُهُ الرّاقِصُ الخالدُ نيجينسكي Nijinsky* بأنَّهُ الوضْعُ الَّذي تعانِقُ فيها قدمٌ رُسغَ القدمِ الأُخرى [كاحلَها] وكأنَّها إحدى اليَدينِ تَقْبِضُ على مِعْصَمِ اليدِ الأُخرى .



(شكل ٩٧)

سُورْنامَهْ **Surnameh** *Surnamé* (arts)

هي قصيدةُ الخِتانِ السُّلْطانيِّ تروي ما يدور من حفلات خلال أسبوعين في قصور آق ميدان « الساحة البيضاء » بمناسبة ختانِ أبناء السُّلْطانِ العثمانيِّ . وقد عَكَفَ المصوِّرون الأتراكُ على زخرفةِ أمثالِ هذه المخطوطاتِ بالمنمنماتِ الإيضاحيَّةِ . ومن أشهرِ هذه المخطوطات « سورنامه وهبي » ، وهي قصيدةٌ نظمها حسين وهبي ورَسَم منمنماتها المصوِّرُ لَوْني Levni* الذي ضمَّن المئة والسبع والثلاثين صورةً كُلَّ عروضِ هذه المناسبة وحفلاتها ، حيثُ نلْمَحُ صورةً حيَّةً للجماهيرِ الغفيرةِ التي كانت تزدَحِمُ بها شوارعُ إستنبول وميادينُها ملتفَّةً حول السُّلطانِ وفي صَحْنِ السراي ، بأسلوبٍ واقعيٍّ فريدٍ مما أضفى على رسومِهِ القِيمةَ الفنيةَ والوثائقيَّةَ فكان بحقٍّ مرآةً لِما يُسمَّى بعصرِ الزَّنبق العثماني . (الصورتان ٤٣٧ ، ٧١٥)

السُّورياليَّةُ أوْ ما وَراءَ الواقِع **Surrealism** *surréalisme m.* (arts)

خلفت « السُّورياليَّة » « الدّاديَّة » Dadaism* باعتبارها الحَلقة التّالية من حلقاتِ « التَّعْبيريَّة » expressionism* . وقد نحتَ هذه التَّسميةَ النّاقدُ الفرنسيُّ وَالمؤلِّفُ المَسرحيُّ غيوم أبولّينير Guillaume Apollinaire في وَصْفِ مسرحيَّةِ « ثَدْيا تيريزياس » Les Mamelles de Tirésias البعيدة عن الواقعيَّة ، ثُمَّ وصف به معْرِضًا لِلَوحاتِ مارك شاغال Chagall* خِلالَ مَوْسِمِ ١٩١١-١٩١٢ . غير أن الزُّمرةَ الَّتي تَبَنَّتِ الاسْمَ باعتباره عَلَمًا عليها بدأت عام ١٩٢٤ ، وهي السَّنةُ الَّتي صَدَرَ فيها بيانُ السُّورياليِّينَ الَّذي كتبه الفيلسوف أندريه بريتون André Breton وَالَّذي جاء فيه أنَّها « حَرَكةٌ آليَّةٌ نَفْسيَّةٌ بحتةٌ يستطيعُ المَرْءُ من خِلالها أن يُعَبِّرَ شفويًّا أو تحريريًّا أو بالتَّشكيلِ أو بأيَّةِ وَسيلةٍ أخرى عن اختِلاجاتِ الفِكْرِ الإنسانيِّ دونَ خُضوعٍ لِلمَنْطقِ أو التزامٍ بالقِيَمِ الجماليَّةِ أو الخُلُقيَّةِ المُتعارَفِ عليها . »

وقد اسْتُخدِمَت السُّورياليَّةُ أوَّلَ ما اسْتُخْدِمَت في الحَقلِ الأدبيِّ ومنه انتقلت إلى الفَنِّ التَّشكيليِّ وأصبحت تعني إسْباغَ رُؤى العَقلِ الباطِنِ وَالأحلامِ والأخيلة المُسرِفةِ على العَمَلِ الفنيِّ ، مُتَحَلِّلَةً من قُيودِ العَقلِ الواعي والتَّقاليدِ الشَّكليَّةِ المألوفة . وقد ارْتَبطَ الفنّان سلفادور دالي Salvador *Dali بهذه الحركة في عام ١٩٢٩ وأصبح أحدَ طلائعها ، حتى وُصِفتْ صُوَرُه بأنّها « صُوَرٌ فوتوغرافيّةٌ حالِمةٌ مَرسومةٌ باليد ، مُزَوَّدة بِرُسوم من مُختَلِف أنواعِ المَخاوِفِ المَرَضيَّة وَالأوْهام وَالعُقَدِ النَّفْسية وَغيرِها من عناصرِ عِلْمِ نَفْس الشُّواذ . »

ويُعَدُّ الفنّانونَ القُدامى مِمَّن تناولوا في لَوحاتِهم العَناصِرَ الخيالِيَّةَ من أمْثالِ بوش Bosch * ودورر Dürer* وبروبغل Brueghel* وهوغارث Hogarth* وغويا Goya* ووليام بلسيك William *Blake ودوميه Daumier* أسْلافَ السُّورياليَّة .

ومن بَيْنِ الفنّانين السُّورياليِّينَ المُعاصرين كليه Klee* وبيكاسو Picasso* وشاغال Chagall* وكيريكو Chirico* وماكس إرنست Max * Ernst وإيف تانغي Yves Tanguy* ، كما يُعَدُّ خوان ميرو Joan *Miró أقْرَبَ المُصَوِّرينَ السُّورياليِّينَ صِلةً بالفَنِّ الخياليِّ القائم بَعيدًا عَن العَقلِ وَالمَنْطق .

ولم تصادف مُحاولاتُ السُّورياليِّينَ أنْفُسِهم النَّجاحَ في تَطْبيقِ مَبْدئهم في مجالات النحت والأدب والموسيقى مثلما نجحت في مجال التصوير إلّا إذا تجاوَزْنا قليلًا إطارَ نَظَريَّةِ السُّورياليَّة . فلقد حاول كلٌّ من جيمس جويس James Joyce وغرترود شتاين Gertrude Stein إرْساءَ قواعِدِ الكتابةِ اللّاواعيةِ أو الآليَّةِ كَوسيلةٍ للارْتِشاف من حافظةِ العَقْلِ اللّاواعي مِمّا أسْفَرَ عن تَقنيةِ « تيّارِ الشُّعور » stream of consciousness الَّتي تَنْسابُ فيها التَّجارِبُ النَّفسيَّةُ داخِلَ الإنْسانِ وَالَّتي تُعَدُّ أرْوَعَ نَماذِجِها رِوايةُ « يوليسيز » Ulysess لجيمس جيوبس (١٨٨٢-١٩٤١) والَّتي يَسْتَغِلُّ فيها مَنْهَجَ تداعي المَعاني ، على حين نَجِدُ الاتِّجاهاتَ السُّورياليَّةَ الأقَلَّ شأْنًا نَظيرَها بالموسيقى في بَعْضِ أعْمالِ إريك ساتي Erik *Satie وبروكوفييف Prokofiev* وبيلا بارتوك Béla Bartók* . (الصورتان ٦٢١ أ ، ٦٢١ ب)

سُوسَه ، شُوش **Susa** *Suse* (arts)

المدينةُ الرئيسيةُ في إقليم سوزيان بإيران وعاصمة مملكة عيلام Elam * منذ الألْفِ الثّالث ق.م ، وإحدى العواصمِ الرئيسية

تنظرُ يَمْنةً مرّةً ويَسرةً أخرى وكأن الماء من حوالبها مرآة ، ولكانها باڤلوڤا وهي نرقص مع أنها لم ترها » (أنّا پاڤلوڤا أشهرُ راقصة باليه روسية ١٨٨٢ — ١٩٣١)

sweeping lines **الخُطُوطُ المُنْدفِقة**

lignes f. pl. élancées; hardies (arts)

هو خطٌّ يُخطُّ بالمِرْقاش أو القلم في اندِفاقٍ وَاتِّصالٍ لاترفعُ معه اليَدُ إلى أن يَبْلُغَ نهايتهُ .

switch board (drama) see: **control board**

swooning (rel.) see: **Spasimo, Lo**

symbolist movement **الحركةُ الرَّمزيَّةُ**

mouvement m. symboliste (arts)

حركةٌ أدبيَّةٌ نشأت في فرنسا عام ١٨٨٥ كردِّ فعلٍ للحركةِ الواقعيَّةِ realism * وللحركةِ الانطباعيَّةِ Impressionism* ، تزعَّمها ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé وشارل بودلير Charles Boudelaire وپول ڤيرلين Paul Verlaine . وامتدَّت إلى التَّصوير فإذا بغوستاف مورو Gustave * Moreau وپيير پوڤيس ده شاڤان Pierre Puvis de Chavanne وأودبلون ريدون Odilon Redon وجيمس إنسور James Ensor يقدِّمون خيالاتٍ غنائيَّةً حالمةً ذاتَ مضمونٍ رمزيٍّ غامضٍ أحيانًا . (صورة ٦٩١)

Symbols of the Four Evangelists

Les Symboles des Quatre Evangélistes

(rel. & arts)

رُموزُ أَصحابِ الأَناجيلِ الأربعة

كثيرًا ما لجأت الكنيسةُ المسيحية في عهودها الأولى إلى الرمز في التصوير ، فكانت ترمز إلى أصحاب الأناجيل الأربعة بمخلوقاتٍ مجنَّحة فمثلت متّى بإنسان مجنّح ومرقص بأسد مجنّح ولوقا بثور مجنّح ويوحنا بنَسْرٍ ، وكان مرجعها في هذا إلى الإصحاح الأول من سفر حزقيال الذي يسرد رؤياه لهذه المخلوقات الغريبة ، وكذا إلى الإصحاح الرابع من رؤيا يوحنا اللاهوتي ، ومن هنا أُطلق على هذه المخلوقات اسم «مخلوقات الرؤى» Apocalyptic beasts التي نجدها عادةً في مخطوطات العصور الوسطى ومنحوتات الكنائس

الشَّجر الذي جَرَتْ جريمة الزِّنا في ظلاله . وإذ اختلفَتْ روايةُ كُلٍّ منهما اتَّضحتْ بَراءةُ سوسنه . وقد اجتذبَ هذا الموضوع الكثيرَ من المصوِّرين فصاغوا منه لَوْحاتٍ فنيَّةً بديعةً بأني على رأسِهم رِمْبرانت ورُوبنز . (صورة ٦٢٢)

swan *cygne m.* **طائرُ البجع**

(myth., arts & mus.)

أجْمَعَ كُتّاب العصرِ الكلاسيكيّ اليونانيّ على أنَّ طائر البجع كان يطْرَبُ لصوتِ الموسيقى ، حتى لَيُقالُ إن حشرجةَ موته كانت تصدُرُ منغَّمةً أشبه ما تكون بالترنيمة الموسيقيَّة . ولهذا كانت صُوَر البَجعِ ترمُزُ إلى أبوللو إله الموسيقى وكذا بعض ربَّات الفن Muses * مثل إراتو Erato وكليو Clio ، كما تذهب الأساطير إلى أن طائر البجع قد تقمَّص روحَ شاعرٍ من الشُّعراء . وجرت العادة على أن يسمَّى كلُّ عملٍ أخيرٍ لفنّان أو أديبٍ أو شاعرٍ أو موسيقيٍّ « أنشودة البجعة chant du cygne » . وإذ كان طائر البجع جميلَ الشَّكل لذا عُدَّ أيضًا رمزًا لڤينوس Venus* إذ نرى مركبتَها يجرُّها طائران من طُيور البجع . ومن هنا شاع تمثيلُ طائر البجع بين الفنانين نصويرًا ونحتًا ، ولاسيما عند تصوير أسطورة ليدا Leda* .

وكذا شاع طائرُ البجع بين الموسيقيِّين . فثمَّة باليه لتشايكوفسكي Tchaikovsky* هو « بحيرة البجع » (١٨٩٥) نرى فيه العَذْراواتِ وقد تحوَّلن على يدِ ساحرٍ شرِّيرٍ إلى بَجعاتٍ . وثمَّة أسطورةٌ سيمفونيَّةٌ لسيبليوس Sibelius* تدعى « بجعة تيونيلا » (١٨٩٣) ؛ وتيونيلا هي أرضُ الموت في الأساطير الفنلندية تحيط بها المِياه التي يسبحُ فوقها طائر البجع وهو يُغرِّد . وثمَّة أيضًا أغنيةٌ لشوبيرت Schubert* تُسمَّى أغنيةَ طائر البجع Schwanengesang . ثم لا ننسى لحنَ البجعة الشهير لسان صانص Saint—Saëns* الذي هو جُزءٌ من قصيدهِ السيمفوني « كرنفال الحيوانات » وبصفهُ الشاعر الأمريكيّ أوغدن ناش بقوله :

« كم هو غريبٌ أن نرى البجعةَ وهي تسبحُ وكأنَّها جامدةٌ في مكانها . ثم ما أزهاها بنفسها حتى لتخالَ وكأنَّها تضعُ فوق رأسِها تاجًا . نراها وهي تخطُرُ راقصةً فوق الماء

الأربع للإمبراطورية الأخمينية ، فغدت في عهد داريوش الأكبر Darius * العاصمةَ السياسيَّةَ دون أن يُهْمَل شأنُ العاصمةِ القَديمة پاسارغاديه التي أصبحت مركزًا دينيًّا . وقد وَقَع الاختيارُ على سوسه لوقوعها بالقرب من الخليج العربيّ الفارسيّ . ولأنها نقطةُ البدايةِ لخطَّين ملاحيَّين ينطلِقُ أحدُهما إلى مصرَ وبعضي الآخرُ إلى الهند ، كما عُبِّدت طُرُقٌ رئيسيةٌ لربطِ سوسه بكُلٍّ من پاسارغاديه وإكباتانا وبابل . وقد شُيِّد داريوش بها قصرًا شامخًا وَفْق الطِّرازِ المعماريِّ لپاسارغاديه ومسْجِد سُلَيمان وَسْطَ شُرْفةٍ فسيحةٍ تضمُّ أجزاءَهُ الرئيسيَّةَ الأربعةَ : المدخلَ الكبيرَ وقاعةَ الجلسات وقاعةَ الاستقبالاتِ وجناحَ السُّكنى ، وارتفعت أسقُفُ القصرِ للمرَّةِ الأولى في تاريخ العِمارة في العالَم فبلغت ٢٠ مترًا . واستطاعَ داريوش إنجاز هذا العملِ العظيمِ بحشدِ مواردِ الإمبراطوريَّةِ كلِّها من أجْلِ المشاركةِ في بناء هذا القصرِ . ونشهَدُ على جُدرانِ سوسه مدينةً خرافيةً تشكِّلها الأضواءُ والألوانُ . وقد زَخرتْ جُدرانُ القصرِ بوفرةٍ من المشاهِدِ الثريةِ الألوانِ تجمَعُ ألوانَ « قوس قُزَح » . وازدانت قوالبُ الآجُرِّ المزجَّج بِرُماةِ السِّهام والحيواناتِ الخياليةِ النابعةِ من نفس الجذور التي نبعت منها الأفكارُ المصاحِبةُ للديانات الأسيويةِ على غِرارِ الأشكالِ المتناسقةِ التي ابتكرَها الفنانون البابليون وتَجْمَع بين حيواناتٍ غيرِ متجانِسةٍ .

Susanna (and the Elders) **سُوسَنَّه**

Susanna (et les Vieillards) (rel.)

قِصَّةُ سوسنه أو سُوسُنه جاءت في سِفْرِ دانيال ، وجزء من هذا السِّفر بالعبرانية وجزء آخر منه بالكلدانية . وهذه القِصَّة من الجزء الكلداني الذي يُعتبر أحد الأسفار القانونية الثانية Apocrypha * . ودانيال يهوديٌّ من سَبْي العراق (أي يهود الشتات Diaspora). ويُقالُ إنها بينما كانت عاريةً في حَمَّامها وقع عليها نَظَرُ شَيْخين حاولا استِدْراجَها للمُضاجعة فأبت ، ومن ثَمَّ ادَّعيا زُورًا وبُهتانًا أنهما قد رَأياها ترتكب الزِّنا مع أحد الشُّبان في أحد البَساتين فصدر الحُكْمُ بإعدامها . غير أنَّ النَّبي دانيال كَشَفَ عن براءتِها حين استجوبَ الشَّيخين كُلًّا على حدةٍ عن نوع

الرومانسكية وبدرجة أقلّ في الكنائس القوطية تحيط بصورة الإله ، غير أن هذا الدور الرَّمزي ما لبث أن توارى مع عصر النهضة ، وبقيت هذه الرموز صفات لأصحاب الأناجيل الأربعة .

وكان القدِّيس متى الرَّسول الإنجيلي تلميذًا من تلاميذ المسيح الاثني عشر ، وجَّه إنجيلَهُ مُخاطبًا اليهود ، بادئًا بتقديم المسيح في صُورتِهِ الإنسانية [الناسوتيَّة] ولدته مريم ، ذاكرًا نَسَب المسيح على مدى اثنين وأربعين جيلا ، فهو النَّبيُّ الموعود الذي ينتسب جسدًا إلى داود وإبراهيم عليهما السَّلام ، كما أنه الأسد الخارج من سِبْط يهوذا جرو الأسد . وقد أمْعَن متَّى في وصف تجسُّد المسيح incarnation [أي تلبُّسه أو حُلُوله في جسد] ، ولذا يُرمَزُ إليه في الفنِّ بصورةِ مَلاكٍ أو إنسانٍ مُجنَّح . وقد أخذ في إنجيله خَمْسًا وأربعين نبوءةً من العَهْد القديم ليدلِّل على صدق تنبُّؤاتِ الأنبياء بالمسيح ، وبهذا يضمن تصْديق اليهود برسالة يَسوع . ولقد كان متَّى قبل أن يصبح تلميذًا من تلاميذ المسيح جابيَ ضرائب للرُّومان . لذا نراه مرة مصوَّرًا يَحْمل صرَّة نُقودٍ إشارةً إلى هذه المِهْنة ، كما نراه مرة أُخرى مُصوَّرًا مُمْسكًا بقلم ، وثمة مَلَكٌ بَيْنَ يديه يَحْمِل مِحْبرة ، وفي هذا وذاك إشارةٌ إلى كتابته الإنجيل . كما نراهُ ثالثة مُصوَّرًا وإلى جِوارِه بَلْطة إشارةً إلى مَقْتله .

وكان القديس مرقص الإنجيليّ من رُسُل المسيح (وكان للمسيح ١٢ تلميذًا و ٧٠ رسولا) وقد كتب إنجيله للرّومان خاصةً ، لذا لم يُعْن بإيراد نُصوصٍ من العَهْد القَديم ، وإذا ما عَرَض له مُصطلحٌ من مُصطلحات اليهود لم ينقلهُ بنصِّه بل تَرْجَمهُ بما يستطيعُ الرومان فَهْمَه . وكان يُرمز إلى مرقص في كل تصاويره بشكل أسدٍ مجنّح ، لأنه استهلّ إنجيله بهذه العبارة : « ها أنا أُرسِلُ أمام وجهك ملاكي الذي يُهيِّئ طريقكَ قُدَّامَكَ . صوتٌ صارخٌ في البرِّيَّة أعِدُّوا طريق الربِّ اصنعوا سُبُلَه مستقيمة » ، وذهب آباء الكنيسة إلى أن هذا يعني صوت أسد . وإذ كان إنجيله يُمَجِّد المسيح كما يُمَجَّد المُلوك ، كان هذا الرَّمز يشيرُ إلى أنه الأسد المُنْحدر من سِبْط يَهوذا . وكذا كان مَرْقص يصوَّر حاملًا للقلم والإنجيل . ويتناقَلُ النَّاس أنه بَيْنما كانَ يَقومُ بالدَّعْوة على سَواحِلِ البَحْرِ الأدرياتي هَبَّت عاصِفةٌ هَوْجاءُ أَلجأتِ السَّفينة التي كان يَستقلُّها إلى الجُزُرِ والبُحيراتِ الشاطئية الواقِعة عِنْد رَأْسِ البَحْر . وَعِندها ظَهرَ مَلاكٌ يُنبئ مَرْقص بأنَّ هذا المَكان سَيَشْهد ميلادَ مدينةٍ عُظْمى تكرِّم ذِكْراه . وَبالفِعل لم تَكَدْ تَمْضي أَربعةُ قُرونٍ حتَّى اضطر بَعْض سُكَّان شِبْه الجَزيرةِ الإيطالية بعد أن داهمتهم جُيوشُ قَبائل الهون بقيادة أتيلا إلى الفرار من ضَراوةِ الغُزاة واللجوء إلى هذه الجزر التي شَيَّدوا عليها مدينة البُنْدُقيَّة . وكان القدِّيس مرْقص قد أمضى اثني عَشرَ عاما في ليبيا مُواصِلًا الدَّعوة إلى المسيحية وانتقلَ بعدها إلى الإسكندرية حيث استُشْهِد بعد تأسيسه الكنيسةَ المسيحيةَ بها . وبَعْدَ مَوْته بعدَّة قُرون نقل البحارةُ البنادقة رُفاتَهُ إلى البندقيَّة التي اتخذت من الأسد المُجنَّح الذي كان رَمْزًا له شِعارًا لها .

وكان القديس لوقا الإنجيليّ واحدًا من رُسُلِ المسيح ، وكان يُسَمَّى « لوقا الطَّبيب » إذ كان يشتغل بالطِّبِّ ، وكذا كان مُصَوِّرا صَوَّر صُوَرًا للعَذْراء مَريم وَيسوع سرْعان ما كان يتحوَّلُ من تُعرضُ عليهم إلى المسيحية ، ولذا صار « راعي المصوِّرين » وشفيعهم . ولقد افْتتحَ إنجيلَهُ بالحديث عن الكاهن زكريا زوج إليصابات وهو يقدِّم البخور في مذبح الربِّ الذي تُقدَّمُ فيه الذبائح قربانا ، لذا كان رَمْزهُ الثَّوْر المُجنَّح . كما كان يصوَّر أيضا حامِلًا الإنجيل وصورةَ العَذراء إمَّا مُصوِّرًا لها أو حامِلًا إيَّاها .

وكتب لوقا إنجيلَهُ باليونانيَّة ليجمعَ إليه اليونانيِّين ، وأبرز كلَّ ما هو عاطفيٌّ إنسانيٌّ لدى المَسيح ، كما ساقَ كثرةً من « أمْثلة » parables المسيح تؤكِّد أنَّ اللَّه لِلْجَميعِ لا لليهودِ فَحَسْبُ . وقد كتب أيضًا سِفْرَ أعْمالِ الرُّسُل .

والرَّابع من أصْحاب الأناجيل هو القدِّيس يُوحَنَّا الرَّسول الإنجيليّ ، وكان أصغر تَلاميذِ المَسيح الاثني عشر وأحبَّهم إليه ولذا كان يُقال له « يوحنا حبيب المسيح » . وقد بيَّن في إنجيله أنَّ المَسيح سَبَقَ وُجودُه وجُودَ الزَّمان وَقَبل أن يُولَدَ مِنْ مَريم ، ولذا بدأ إنجيلَهُ بقوله « في البَدْء كانَ الكلمة » [أي العَقْل الإلهيّ logos] . وإذ كان يوحنا قد استهلّ حديثهُ عن المسيح قبل التَّجسُّد ، وإذ كانت رؤياه للمسيح أقرب ما تكون إلى الله ، فلقد حلَّق بالمسيح وجعل صورته تعلو صورة الجسد ـــ فما هو بإنسان وإن تجسَّد في صورة إنسان ـــ لذا كان رمزه النَّسْر الذي هو أبعد الطير تحليقا في السماء . وكما كتب يوحنا إنجيلَهُ هذا كتَبَ ثَلاثَ « رسائل » في العَهْد الجديد ، وكذا كتب « رُؤيـاه » Apocalypses .

ويظهر يوحنا أحيانًا مُصوَّرًا إلى جانب خِلْقِين [مِرْجَل] فيه زيتٌ مغليٌّ أو إلى جوارِ كأْسٍ وثُعْبان إشارةً إلى المُحاوَلَتَيْن التي حاول فيهما الإمبراطور دوميتيانوس [دوميشيان Domitianus] أن يتخلَّصَ منه ، فلقد قدَّم له مَرةً كأسًا تَحْوي نبيذًا مَسْمومًا ، وعندما همَّ يوحنا بشُرْب النَّبيذ انسَلَّ السُّمُّ مِنَ النَّبيذ على هيئةِ ثُعْبان . كما حاولَ الإمبراطور مرة أُخرَى أن يَقْذفَ بيوحنَّا في مِرْجَلٍ فيه زيتٌ مغليٌّ فإذا هو يَخْرجُ من المِرْجَل سالمًا دونَ أن يُصابَ بأذًى .

وثَمَّةَ رابطةٌ تَرْبط بَيْنَ الأناجيل الأَرْبعة وَبين الملائكة الأربعة حَمَلَةِ العَرْشِ الإلهيِّ الذين يُقالُ لَهم « كاروبيم » (كَارُبٌ وتعني بالعبرية كالربّ) . فلِكلِّ مَلَكٍ من هَؤلاء الملائكة أربعة أَوْجهٍ تُعَبِّر عَنْ صفةٍ من صِفاتِ خالقِ الكَوْن ؛ أولها يَحْمِلُ وَجْهَ إنسانٍ إشارةً إلى أنَّ الله رَبُّ البَشَر ، وثانيها يَحْمِلُ وَجْهَ ثَوْرٍ إشارةً إلى أنه خالقُ البَهائم ، وثالثُها يحملُ وجهَ أسدٍ إشارةً إلى أنه خالقُ الوحوشِ ، ورابعُها يَحْمِلُ وجه نَسْرٍ إشارةً إلى أنه خالقُ الطَّيْر .

(صورة ٦٢٣)

symmetry *symétrie f.* **التَّناسُق ، التَّماثُل**

هو سَرَيانُ التَّناغُمِ والانسجامِ في العمل الفنّي نتيجةَ مابين أجزائِهِ من تَماثُلٍ وتَناسُب .

symphonic ballet **الباليه السِّيمفوني**

ballet m. symphonique (blt.)

ويُطلقُ على الباليه الذي يَستخدمُ سيمفونيَّةً كاملةً لموسيقاه . فباليه كوريارتيوم Choreartium على سبيلِ المثالِ من تصميم ماسين Massine* والقائمُ على موسيقى السيمفونيَّةِ الرَّابعةِ لبرامز Brahms* لا ينطوي على أيَّةِ حبكةٍ روائيةٍ ، ويُستَخدمُ فيه الرَّقصُ على الأطرافِ pointes ويضمُّ عددًا من

الحال في « السيمفونية الريفية » [السادسة] لبيتهوفن ، و « السيمفونية الشاجية » لتشايكوفسكي و « سيمفونية الألب » لريتشارد شتراوس ، كما قد تتضمّن مقاطع غنائية فردية أو جماعية كما هي الحال في السّيمفونية التاسعة لبيتهوفن ومعظم سيمفونيات غوستاف مالر Mahler* . وأحيانًا يُقصد بالسيمفونية التعبير عن فكرة أدبية أو درامية أو تصويرية ، كما هي الحال في « السيمفونية الخيالية Fantastic symphony » لهكتور برليوز Berlioz* التي تحمل عُنوانًا : « مراحل من حياة فنان » وهي مثال للموسيقى ذات البرنامج programme music التي يُعدُّ فيها « القصيد السّيمفوني » symphonic poem وليد السيمفونية .

أوركسترا سيمفونيّ symphony orchestra

orchestre m. symphonique (mus.)

مجموعةٌ من عازفي الآلاتِ الموسيقيّةِ مدرَّبةٌ على العزفِ الرَّفيعِ تختلفُ عن أوركسترا الحُجرةِ chamber orchestra ذي الحجمِ الصّغيرِ وأوركسترا الوتريّاتِ string orchestra والأوركسترا الخفيف light orchestra الّذي يقومُ بعزفِ الموسيقى الخفيفةِ وأوركسترا المسرح theatre orchestra الّذي يشابهه الأوركسترا السيمفوني إلا أن أفرادَهُ أقلُّ عددًا ، فضلًا عن أنّهُ يضمُّ آلةَ السّاكسُفون saxophone الّتي لا يضمُّها الأوركسترا السّيمفوني بين آلاتِه . أما إذا تشكّلَ فريقٌ من العازفينَ حول نوعٍ واحدٍ من الآلاتِ مثل آلاتِ النّفخِ woodwind* أو أيّة آلاتٍ أخرى فلا يُسمّى حينئذٍ أوركسترا وإنّما فرقةً موسيقيّةً band . والجديرُ بالملاحظةِ أيضًا أن الأوركسترا الفيلهارموني philharmonic orchestra ليس نوعًا مُختلفًا عن الأوركسترا السّيمفوني إذ إنّ معناهُ باليونانية هُو « صديقٌ للهارمونية » ، وعلى هذا فليسَ لفظُ « الفيلهارموني » إلّا مجرَّدَ حليةٍ تُكنّى بها بعضُ الأوركسترات . وعلى الرّغمِ من أنّ المؤلّفين الموسيقيّين قد يختلفونَ فيما يستخدمونَ من أنواعِ وأعدادِ الآلاتِ الموسيقيّةِ إلا أنّ تكوين الأوركسترا عادةً لا يخرجُ عن مجموعاتِ الآلاتِ الأربعِ التاليةِ : آلاتُ النّفخِ woodwind* والآلاتُ النّحاسيّةُ brass*

بلْوَرة قالب السيمفونية من ناحية وعلى تطوير فن التوزيع الأوركسترالي من ناحيةٍ أخرى ، وكانت أعماله هي المدرسةَ التي لُقّن عنها موتسارت Mozart* وبيتهوفن Beethoven* وسائر مؤلّفي التراث الموسيقيّ ، فهو الذي بدأ باستخدام « الوحدة اللّحنية motif » وهي لحنٌ قصيرٌ مميَّز له شخصيّةٌ إيقاعية هي وحدها التي تُمكّن المؤلّف من بناءٍ موسيقيٍّ لا نهائيٍ بتكبيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسه والانتقال به في مقامات عديدة إلى غير ذلك من أساليب التأليف الموسيقيّ وإمكاناته . وعندما ارتقى هايدن بالأسلوب السيمفونيّ الكلاسيكي إلى مرحلة النضج كان قد تقدّم في العمر ، فواصل موتسارت العمل على نهجه وكساه شبابا ومرحًا وتفاؤلًا . وما لبث بيتهوفن أن تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت في الإطار الكلاسيكيّ وقدّم على نمطه سيمفونيتيه الأولى والثانية ، فبدأ يصبُّ في هذا القالب البنائيّ المحدَّد مادة أصيلة ذات شحنة شعوريّة مكثّفة ، حتى تميّزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التي وسّعت حدود أقسامها وزادتها عُمقًا عن حدود أقسام سيمفونيات هايدن وموتسارت الكلاسيكية . وتنتظم معظم السيمفونيات حركات أربع ، وأحيانا خمس وهذا في القليل النادر ، أو حركة واحدة تتمازج فيها وتتداخل حركات عدّة . وتُعدُّ الحركةُ الأولى هي الحركةَ الأساسيّةَ بينها ، وتكونُ عادةً أشدَّ الحركاتِ عُمقًا في الفكرِ الموسيقيّ ، وهي التي تُضفي طابعها على السّيمفونية كلّها . وقد يتقدّمُها تمهيدٌ بطيءٌ أو لايتقدَّمُها ، ثم لا تلبثُ الحركةُ أن تتّخذَ طابعها « السريع » allegro* والذي عادةً ما يكون في قالب الصوناتا sonata form أو ما أصبح يُسمّى « قالب الحركةِ الأولى » . وتكون الحركة الثانية ذاتَ طابعٍ بطيءٍ غنائيٍّ متهادٍ ، وقد تكون الحركة الثالثة من نوع المينويت minuet* أو السكِرْتْسو scherzo* . وعادة ما تكون الحركة الرابعة مثل الأولى ذات طول ملحوظ وإنما أشد خفّة منها وفي صيغة الروندو rondo* أو قالب الصوناتا أو أي طابع آخر بنفس ومقطوعة موسيقية طويلة .

وقد تُسمّى السيمفونية باسمٍ ما ، كما هي

حركاتِ الرَّفع lifting* ، ومع ذلك لا يُعدُّ ضمن الباليهات الكلاسيكيّة ، ولكنه يُعبِّر عن الحالاتِ المزاجيّةِ لموسيقى برامز التي تبلُغ في حَدِّ ذاتِها الذُّروةَ في المجالِ الدّراميّ . فإذا اقترنت بخُطواتٍ وحركاتٍ تُجاريها في امتيازها يصحُّ أن نصفَ هذا الباليه بأنّهُ مشجاةٌ بلا حبكةٍ روائيّةٍ a melodrama without a plot . وأوّلُ الباليهات السّيمفونيّةِ هو باليه « النّبوءات Les Présages » القائمُ على موسيقى السّيمفونية الخامسة لتشايكوفسكي . ومن أشهرِ الباليهاتِ السّيمفونيّة باليهُ « أنشودةِ الأرض Song of the earth. » من تصميم كينيث ماكميلان ومُوسيقى غُوستاف مالر ، وباليه « تورانغاليلا » من تصميم رولان بيتي وموسيقى أوليفييه ميسيان ، وباليه سيمفونيّة لينينغراد « السابعة » لشوستاكوفيتش .

قصيدٌ سيمفُونيّ symphonic poem

poème m. symphonique (mus.)

مُصطلحٌ يُعزى إبداعُهُ أولًا إلى فرانتز ليست Liszt* ، وهُو عملٌ أوركستراليٌّ في قدر السّيمفونيّة وحدِّها يُقصدُ به التّعبيرُ الموسيقيُّ لعملٍ غيرِ موسيقيٍّ كالأعمالِ الأدبيّة . وأقربُ ما يكونُ مرادفةً لهُ مُصطلحُ « القصيدِ النّغميّ » tone-poem* ، وإن كانَ في هذا بُعدٌ .

سيمفُونيّة symphony

symphonie f. (mus.)

أُطلقت لفظةُ السّيمفونية في البدايةِ على افتتاحيّةِ overture الأوبرا الإيطاليّةِ في القرنِ الثامن عشَرَ والّتي كانت تتشكّلُ من ثلاثِ حركاتٍ : سريعةٍ وبطيئةٍ وسريعةٍ . ثُمّ أُطلقتْ بعد ذلك على القطعةِ الموسيقيّةِ التي تُعزفُ تمهيدًا لعملٍ غنائيٍّ أو التي تجيء في ثنايا الإنشادِ الشّعريّ . ومنذُ عهدِ هايدن Haydn* الذي يقالُ لهُ « أبو السّيمفونيّة » أصبح هذا اللفظُ يعني عملًا أوركستراليًّا كبيرًا قائمًا بذاتِه مكوّنًا من عدّةِ حركاتٍ movements* هو في حقيقةِ الأمرِ صوناتا sonata* للأوركسترا . وأخيرًا أصبح يُطلقُ على ما نعرفُهُ اليومَ باسمِ السّيمفونية ، وهي قمّةُ التّأليفِ الدّراميّ في مجالِ الموسيقى . فما من شكٍّ في أن هايدن هو صاحبُ الفضلِ في

Emile Bernard وموريس دبني Maurice Denis .

سيرنكس **Syrinx**

Syrinx (myth.)

تروي الأسطورة الإغريقية أن الإله پان Pan* قد عشق الحوريَّة سيرنكس ، غيرَ أنَّها لم تحفل بتوسُّلاتِه وفرَّت إلى ضفافِ أحدِ أنهارِ أركاديا متوسِّلةً إلى أخواتِها حوريَّاتِ المياه بأن يمسخْنها بعد أن قصَّت عليهن كيف كان پان يُمسِكُ — وهو يطارِدُها — بقصباتِ المُستنقعاتِ وهو يخالُ أنَّهُ قد أمسكَ بها ، وكيف كانتِ القصباتُ تنقلُ صدى أشجانِهِ وتُرسلُها في الهواءِ أنّاتٍ رقيقةً حزينةً . وقد فُتِن پان بحُسنِ ما سمِعَ من أصداءٍ فصاحَ بها مشدوهًا « فليبقينَّ حديثي معكِ على هذا النّحوِ إلى الأبدِ . » وهكذا خلَدَ اسمُ سيرنكس بفضلِ تلك القصباتِ المتفاوتةِ طُولًا والتي ضُمَّ بعضُها إلى بعضٍ برباطٍ من الشَّمعِ فصارت « مِصفارَ پان . »

الموضوعُ المرادُ تركيبهُ .

٢ . ضَمُّ الجُزئيّاتِ المكوِّنةِ للرَّسمِ أو الصُّورةِ حتّى يتكوَّنَ منها شكلٌ كاملٌ .

وذلكَ على العَكسِ من المنهجِ التَّحليليِّ analysis* الّذي يعتمدُ على الاتّجاهِ من الكُلِّ إلى الأجزاءِ .

مُخلِّقُ الأصواتِ **synthesizer**

synthésateur m. de son (mus.)

جهازٌ كهربائيٌّ يمكنُه التَّحكُّمُ في ذبذباتِ الأصواتِ الصّادرةِ عنهُ بحيثُ تُعطي تأثيراتٍ موسيقيَّةً ، ويُلحَقُ عادةً بآلةِ الأورغنِ الكهربائيَّةِ الحديثةِ .

التركيبيَّةُ **synthetism**

synthétisme m. (arts)

اتّجاهٌ فنّيٌّ يُقصَدُ به ما يدخلُ على المرئيّاتِ من حذفٍ أو تعديلٍ أو تحويرٍ قبلَ أن تُركَّبَ منها صيغةٌ جديدةٌ تُستخدمُ فيها المُسطَّحاتُ اللَّونيَّةُ مع تحديدِ الأشكالِ بخُطوطٍ بيِّنةٍ لا ظِلالَ فيها . ومن أهمِّ من سلكَ هذا المسلكَ بول غوغان Gauguin* وإميل برنارد

وآلاتُ الإيقاعِ أو النَّقرِ percussion* والوتريّاتُ strings* تضافُ إليها آلةُ الهارپ harp* التي لا تنتمي إلى أيٍّ من هذه الفصائلِ . (الشكلان ٢٦أ ، ٢٦ب)

التوفيقيَّةُ ، التّأليفيَّةُ **syncretism**

syncrétisme m. (cul.)

هي التَّوفيقُ بين العقائدِ المُختلفةِ أو التّأليفُ بين المذاهبِ المُتعارِضةِ . وهي اصطلاحٌ فلسفيٌّ يعني الجمعَ بين أفكارٍ شتّى من عقائدَ أو مدارسَ أو اتّجاهاتٍ لا تجانُسَ بينها ، راميًا بهذا إلى الوُصولِ إلى نُقطةِ تلاقٍ عندَها ، فلا يكونُ ثَمَّةَ تعارضٌ بل توافقٌ يُفضي إلى مذهبٍ واحدٍ كالغُنوصيَّةِ Gnosticism* أو المانويَّةِ Manichaeism* . ويُقصَدُ بهذا الاصطلاحِ أنَّ الأديانَ وإن اختلفَتْ في مظهرِها فهي في كُنهِها شيءٌ واحدٌ .

المنهَجُ التَّركيبيُّ **synthesis**

synthèse f. (aesth.)

١ . البدءُ بالجُزئيِّ وضَمُّ مِثلِه إليه ليتكوَّنَ منهُ

T

إلينا غيرَ كاملَي الأجزاء ، ويُمثِّلانِ قِمَّتين عِملاقَتين في نَثرِ ذلك العَصرِ بما تضمَّناه من صياغة دراميَّة للأحداثِ واستخلاص العِبَرِ منها . وعلى الرَّغم من أنه قد يُتَّهَمُ بالتَّحيُّز الَّذي لعلَّه لم يكن يقصده ، فإن تاريخَه لا يَفوقهُ فيه آخرُ تَقريبًا . ومَرَدُّ ذلك إلى الحَيويَّةِ الدَّافقةِ المُتجهِّمةِ المُروِّعة لأوصافه وإلى تصويرهِ الدَّقيقِ للشَّخصيَّات . ويختلفُ مُؤلَّفاه عن عَمَلِ ليفي Livy * وإن تميَّز كلٌّ منهما بأسلوبٍ شخصيٍّ فريدٍ في نَوْعِهِ .

tactile values **القِيَمُ اللَّمسيَّة**

valeurs f. tactiles (arts)

اصطِلاحٌ ابتكره العَلَّامة وَالمؤرِّخ الفنِّي برنارد بيرينسون Bernard Berenson قصَد فيه إلى أن التَّصويرَ يعتمدُ على خلقِ انْطِباعٍ دائمٍ ثابتٍ بالحقيقةِ الفنِّيَّةِ من خِلال إضفاء بُعْدٍ ثالثٍ على اللَّوحة المُصوَّرة في بُعْدَينِ اثْنَيْنِ بإعطاءِ قيمةٍ لمسيَّةٍ لانطباعاتِ شبكيَّةِ العين . لذا كانت مهمَّةُ الفنَّانِ هي إثارة الحِسِّ اللَّمسيِّ للمشاهِدِ ، فيوهِمُه بأنه قادرٌ على لمسِ الشَّكل المُصوَّرِ بأعصاب كفِّه وأنامله حتَّى لَتكاد تدور مع النُّتوءات المُختلفة على سَطحِ « الشَّكل » form * قبْلَ التَّسليمِ بأنَّ ما يراه هو شيءٌ حقيقيٌّ يَمْلِكُ تأثيرًا مُتَّصِلًا . وبهذا يكون الأمرُ الجوهريُّ في فَنِّ التَّصوير هو تَنْبيهُ وَعينا بالقِيمِ اللَّمسيَّة .

Taj-Mahal **تاج محل**

(arch. & arts)

ضَريحٌ مُقامٌ على الضَّفَّةِ الجنوبيَّة من نهرِ

The Tables of the Law *Les Tables de la Loi* (rel.) **لَوْحا العَهْد [الوَصايا العَشْر]**

أمر اللّه مُوسى أنْ يَنْحَتَ لَوْحَين من حَجَر مِثْلَ الأوَّلَيْن ، وأن يَصْعَد وَحْده في الصَّباح إلى قِمَّة جبل سَيْناء . فنحت مُوسى الحَجَرين وَبَكَّر في الصَّباح صاعِدًا تنفيذًا لأمر ربِّه وَبِيَدِهِ لَوْحا الحَجَر . وَحِينَ نزل الرَّبُّ في السَّحاب خرَّ مُوسى على الأرض ساجدًا ؛ فأملى اللّهُ عليه الوصايا العَشْرَ عَهْدًا معه ومع بَني إسرائيل . وقد مَكَث موسى أربعين يَوْمًا بلياليها لايذوق طعامًا أو شرابًا [الخروج ٣٤] .

ولرمبرانت Rembrandt * لَوْحةٌ صَوَّر فيها موسى حاملًا لَوْحَي الوَصايا العشْر يَحْتَفِظُ بها مُتْحَفُ دالم ببرلين الغربيَّة .

taboo **المُحَرَّم**

tabou m. (cul.)

مُصْطَلحٌ أنثروبولوجيٌّ يَعْني كُلَّ ما يُحَرَّمُ على الفردِ أن يَقْرَبَه إنسانًا كان أو غَيْرَه وإلا كان غَرضةً لِعِقابِ الآلهةِ أو عُقوبةِ المُجْتَمعِ . وَيَرجِعُ هذا المصطلحُ أصْلًا إلى اللُّغة البولينيزيَّة ، وانتقل إلى الإنجليزيَّة ثُمَّ إلى الفَرنسيَّة .

tabor (mus.) see: **percussion**

Tacitus **تاسِيتُوس**

Tacite (cul.) **(٥٥-١١٧)**

مُؤرِّخٌ وَخطيب وُلِدَ في عهد نيرون يُعَدُّ من أعظم المُؤرِّخينَ الرُّومان إذ ألَّف كتابيه « التَّواريخ » و « الحَوْليَّات » اللَّذين وصلا

tabernacle *tabernacle m.* (rel.)

١ . خَيمةُ الاجْتماع (عند اليهود)

وقد حل محلها هيكل سليمان المبنيّ من الحجر .

٢ . التابوت (عند المسيحيين)

وهو الصندوق الذي توضع فيه أدوات التَّناول فَوْقَ المَذْبح .

tablature **جَدْوَلُ العَفْقِ [التَّدوين الجَدْوَليّ]**

tablature f. (mus.)

عِنْدما زادَ الاهْتِمامُ بِالعُودِ lute آلةً لِلْعَزفِ خِلالَ القَرْنِ السَّادِسَ عَشَرَ في أوربا ، لجأ الموسيقيُّون إلى ابْتكارِ طريقةٍ مُبَسَّطةٍ لتدوينِ مُوسيقى مَقْطوعاتِ العود تُيَسِّرُ عَزْفَها ، وتجعلُهُ في مُتَناوَل الجَميع . وَسُمِّيت هذه الطَّريقةُ جدولَ العَفقِ الَّذي يَتكوَّن من ستَّةِ خطوطٍ أُفقيَّة تُمثِّلُ أوْتارَ العود السِّتَّة مُرَتَّبةً حَسَبَ التَّدرُّجِ الصَّوتيِّ ، مِنَ الخطِّ العُلْويِّ الَّذي يُمَثِّلُ أغْلَظَ الأوتارِ صَوْتًا إلى الخطِّ السُّفليِّ الَّذي يُمثِّلُ أحدَّها صَوتًا ، وعددٍ من الخُطوط الرَّأسيَّة تُمَثِّل الدَّساتين أي مَواضِعَ العَفقِ على الأوتارِ ، وَعَلَيها تُوضَعُ أرقام تشيرُ إلى مَواضِعِ الأصابع على كلِّ وَتَرٍ من الأوتارِ مُتدرجةً من نغم الوَتَرِ الخالي المشار إليه بالصِّفر ثُمَّ تبدأ الأرقامُ بعد ذلك ، الأول والثاني وهكذا .

وقد طُبِعَ أوَّلُ تَدْوين لجَدول العَفقِ على الطَّريقة الإيطاليَّة سنة ١٥٠٧ قَبْلَ طِباعةِ أوَّلِ جَدْوَلٍ عَفقٍ لِلعُودِ على الطَّريقة الألمانيَّة بأربَعِ سَنَواتٍ .

جومنا Jumna خارجَ مدينة أكرا بالهند ، أمرَ الإمبراطورُ المغوليُّ شاه جهان(١٦٣٠ – ١٦٤٨) بتشييده تخليدًا لذكرى زوجته الحبيبة أرجمند Arjumand بانوبيغوم والتي سُمِّيت « ممتاز محل » أي المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الاسمَ أخذ يُحرَّف شيئًا فشيئًا حتى صار « تاج محل » . وقد ظلَّت الإمبراطورة منذ زواجها بالإمبراطور عام ١٦١٢ تنعمُ إلى جواره بالسعادة حتى وافتها المنيَّةُ بينما كانت تضعُ مولودًا لها في بلدةِ بورهانبور Burhanpur سنة ١٦٣١ .

وقد تخيَّر الإمبراطور نُخبةً من عمالقة المهندسين الهنود والفرس ومن أواسط آسيا لوضع تصميمٍ مكتملٍ لايحتاجُ معه إلى أيِّ تعديلٍ بحذفٍ أو إضافةٍ شأن العمائرِ الهنديَّةِ المغوليَّة ، وإن التصق التصميمُ النهائيُّ باسم « أستاذ عيسى » الذي قد يكون تركيًا أو فارسيًا . وقد بدأ العملُ في المبنى عام ١٦٣٢ واشترك فيه أساطينُ البنّائين والمرصِّعين والخطّاطين من الهند وأواسط آسيا ، كما كانت الموادُّ الوسيطةُ التي استخدموها من نفس البلادِ هي الأخرى .

ويقوم الضَّريحُ وسط بناءٍ مربَّعٍ تتوسَّطُ قِمَّتهُ قُبَّةٌ تعلو حوالى ثلاثةٍ وعشرين مترًا ويستطيل قطرُها سبعةَ عشرَ مترًا ، ويقبَعُ تحتها وسط المبنى ضريحان أحدُهما للزوج والآخر للزوجة ، وقد ازدان كلٌّ منهما بالكتابة الزخرفيَّة . وينفتحُ في كلِّ واجهةٍ من واجهات المبنى بابٌ عالٍ يُحيطُ عَقْدٌ بقمَّتِه . وقد استغرق تشييدُ هذا المبنى اثنين وعشرين عامًا ، وتطلَّب الأمرُ لتعجيلِ الفراغِ منه استخدامَ عشرين ألف عاملٍ يوميًّا طوال عام ١٦٤٣ . وقد ذهب الكثيرُ من النُّقّاد الفنيِّين إلى أنه يكادُ يكون أقربَ المباني التي شيَّدها الإنسان إلى الكمال ؛ فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صيّاغو الذهب هم الذين شادوه حسب تقاليدهم كأروع جوهرة أبدعوها ، فيقفُ المرءُ مذهولًا أمام جمالِ قاعدتِه المشكَّلةِ من المرمر الأبيض والتي تشمخُ فوق كلِّ ركنٍ من أركانها الأربعة مئذنةٌ تعلو سبعةً وثلاثين مترا ، وتحيطُ بكلٍّ منها ثلاثُ شُرُفاتٍ دائريَّةٍ متعاقبةٍ يخطفُ جمالُها الأبصار .

(صورة ٦٨٨)

tambourine (mus.) see: **percussion**

Tamerlane; Timur Lenk **تيمورلنك**
Tamerlan; **(١٣٣٦–١٤٠٥)**
Timour-Lang (cul.)

شهدت فارس في نهاية القرن ١٤ حملةً جديدةً من حملاتِ الغزو المُتتالية يقودها غازٍ وافدٌ كالعادة من تُخوم آسيا الوُسطى لا يُكِنُّ رحمةً لآدميٍّ في سبيل أطماعه الشخصيَّة وهو تيمورلنك الذي خفَّف اعتناقُه الإسلامَ شيئًا ما من ضراوته هو وقبيلته « البارلاس » ، فقد كانت تقاليدُهم البدويَّةُ الوحشيَّةُ أرسخَ في نفوسهم من تعاليمِ الإسلام ، وهم فرعٌ من أتراك جغاطاي (بنُطق الجيم المصريَّة) الذين استوعبوا الثقافة الإسلامية تدريجيًّا خلال احتلالهم لبلادِ ماوراء النَّهرين . ومع أن تيمورلنك ظلَّ طوال حياته أميًّا لايعرف القراءة والكتابة إلَّا أنَّه كان يتحدَّث اللُّغتين الفارسيَّة والتُّركيَّة ، واتخذ خطواتٍ حاسمةً للنُّهوض بالبلادِ التي يحكُمها حضاريًّا ، فأمَر بتحصين سمرقند عام ١٣٧٠ ، وكان مُولعًا بتشييد المباني فأنشأ الدُّور والبساتين الرائعة خارجَ سمرقند ، ونقل إلى المدينة عنوةً عددًا كبيرًا من أصحاب الحِرَف الذين أبعدهم عن مدنهم الفارسيَّة التي استولى عليها ، ويبدو أنه لم يُوجِّه عنايتَهُ إلى فنِّ تزيين الكُتُب ، غير أنَّ مُذكِّرات بابُر Babur حفيد تيمورلنك ومُؤسِّسِ الدَّولةِ المغوليَّة في الهِند قد تحدَّثت عن لَوحاتِ تصويرٍ تُسجِّلُ انتصاراتِ تيمورلنك في معاركِه بالهند مرسومةً على جُدران إحدى الاستراحات بسمرقند ، وقد اختفت هذه اللَّوحات تمامًا . وثمَّةَ عددٌ من المخطوطات التيموريَّة التي تتضمَّن مُنمنماتٍ أُنجزت في عهدِ تيمورلنك قد حفظها الزَّمنُ لحسنِ الحظِّ ، أقدمُها ما ورد من شيراز .

Tammuz and Ishtar (myth.)
see: **Dumuzi and Ishtar**

Tanagra statuettes **تماثيل تناغرا**
figurines f. de Tanagra (arts)

حظيت تماثيل التَّراكوتا المنمنمة بشعبية واسعة اعتبارًا من القرن ٤ ق.م ، وقدمت أنحاءٌ شتَّى من البلاد اليونانية مئات النماذج أشهرها وأفضلها ماجاء من تناغرا في بويوتيا Boeotia خلال الثلث الأخير من القرن ٤ ق.م ومستهل الثالث .

وقد أكسبت هذه النماذجُ المدينة الصغيرة التي جاءت منها مكانةً فنية سامية بعد التدمير الشامل الذي ألحقه الغزو المقدوني بطيبه وغيرها من مدن إقليم بويوتيا بين عامي ٣٣٨ – ٣٣٥ ق.م .

وتعكس هذه التماثيل الصغيرة الروح الفردية التي انتشرت وقتذاك والتي تجنَّبت تمثيل الآلهة الجليلة أو تماثيل النذور ، مقتصرةً على تماثيل الأشخاص العاديين وخاصة النسوة واقفات أو جالسات يلعبن الضّامة في هدوء أو يحملن طفلًا أو فاكهة أو مروحة أو مغزلًا وقد ارتدين الخيتون chiton * وتسربلن في عباءة واعتمرن بقبعات مدبَّبة ذات حافاتٍ عريضة تقي من الشمس . وقد تكون بينهن امرأة عجوز أو طفل يلعب الكرة أو إيروس Eros * المجنَّح وحيدًا أو برفقة أفروديتي .

وثمة رشاقة براكسيتيلية (انظر Praxiteles) ورقَّة في هذه التماثيل الصغيرة تُضفي عليها جاذبية فريدة قد تبدو بسيطة ولكنها بساطة السهل الممتنع ، فقد حاول تقليدها كثير من المزيِّفين فوقفوا عند المظهر الخارجيّ دون النفاذ إلى الجوهر الكامن .

وصيغت هذه التماثيل على نمط شبه موحد وإن اتخذت بعض الاختلاف في تنوّع حركات أطرافها ، فبينما بقي الجذع دائمًا ثابت الشكل ألصقت به رؤوس مختلفة وركِّبت به أذرع متنوعة اللفتات ، كما تنوَّع الطلاء اللَّوني وتبدَّلت الرموز المميزة للتمثال من حيوان وطير مما جعل النموذج الواحد يبدو مختلفًا عن غيره ، فأفلتوا بذلك من الرَّتابة وخرج كل تمثال نسيج وحده .

وكانت هذه التماثيل الفخارية الصغيرة تُقدَّم قربانًا للآلهة ، أو هدايا للأموات تُدفن معهم في قبورهم ، أو تُستخدم تحفًا للزينة بين الأحياء . وإذ كان هذا النوع من الفن يلائم ذوق الجمهور فقد كان لابد لفنّانه أن يكون على علم بما يُقبل عليه الجمهور وبما ينفر منه وعلى معرفة بأذواقه المختلفة . ويغلب على الظن أن الإسكندرية في أول عهد البطالمة لم تجلب من اليونان قوالب هذه التماثيل فحسب بل كذلك الفنانين المتخصِّصين في صناعتها .

وتبدو في غموضها وكأنها أشباح . فصد الولايات المتحدة عام ١٩٣٩ حيث اكتسب الجنسيّة الأمريكيّة .

Tansar **تنسر**

Tansar (rel.)

أحَدُ كَهَنة زردشت Zoroaster* ، أمَرَهُ المَلِكُ أردشير بِجَمْعِ شَتاتِ كِتابِ « الأوستا » Avesta* وَتدوينه في سِفْرٍ واحِدٍ ، فَكانتِ الأوستا الَّتي عُرِفَت بِاسم « خرده أوستا » أي مُوجَز « الأوستا » الَّذي نَعرِفُهُ اليوم .

Tantalus **تانتالوس**

Tantale (myth.)

تروي الأسطورة الإغريقية أن تانتالوس كان قد حظي بصَداقة الآلهة ثُمّ أساءَ التّصرُّف في الحِفاظ عليها فعاقبته الآلهة جَزاءً له وغَدَت عُقوبَتُه مَضرِبَ الأمثال ، إذْ يَقِف في بِركة ماءٍ لا يَزال يَرْتَفِعُ مُسْتَواه حَتّى يَبْلُغَ أسْفَلَ فَمِهِ فَإذا حاول أن يَشْرَبَ منه غاضَ الماءُ ثُمّ عاد يَعلُو من جَديدٍ . وَمِن فَوق رَأسِه تتدلّى قُطوفٌ دانية لا يَلْبَثُ أن يَمُدَّ يَدَهُ لِيَظفَرَ بِثَمرةٍ منها حتى تُطَوِّحَ الرِّيحُ بها بَعيدًا . وَيظَلُّ على هذه الحالِ بَيْنَ جُوعٍ وَعَطَشٍ أبَديَّيْن .

وَرُوِيَ كَذَلكَ أنّ الآلهة قد حَكَمَت عَلَيه بِرُعبٍ أبديّ ، فأرسلَت صَخرةً مُعَلَّقةً فَوقَ رَأسِه على الدَّوام تبدو وكأنّها على وَشْكِ السُّقوط لِتَسحَقَه . وَتَضارَبَتِ الرِّواياتُ حَوْلَ نَوعيَّة خَطيئَتِه ، غَيرَ أنَّ أحدًا لم يَذْكُر أنَّه حاوَل التَّحريض على الآلهة ، فَقِيلَ إنَّه سَرَقَ شَرابَ الآلهةِ وَطَعامَها وَمَنحها لأصْدِقائِه ، وإنَّه أفْشَى أسرارَها ، وإنَّه طالب بِحَياة مُساوِيةٍ لِحَياتِهم ، وإنَّه سَبَقَ عُلَماءَ الطَّبيعة إلى إنْكارِ أنَّ الشَّمسَ إلهٌ ، مُعْلِنًا أنَّها لم تكن سِوَى مادَّةٍ نارِيَّةٍ من نَوعٍ ما .

وَقَدِ اشْتُقَّ من اسم تانتالوس فِعلُ tantalize الإنجليزي وَيعني التَّعذيبَ بِإدناءِ شيءٍ مَرغوبٍ فيه ثُمَّ إبعادِهِ على نَحْوٍ مُتَّصِلٍ .

(صورة ٦٣٣)

Tantrism **التَّنتريَّة**

tantrisme m. (rel.)

لم تنجح البوذيّة الّتي نشأت في الهند في إخمادِ جَذوةِ العَقائد السّابقة عليها ، بل إن القَرنَ الرّابعَ ماكاد يُشرف على نهايته حتّى المبشّرين من الهند البوذيّة نحوَ الصين خلالَ حكمِ أسرة طان بعد أن قطعوا طريقَ القوافل الطويل المحفوف بالمخاطر سيرًا على أقدامهم أو فوقَ ظهور الجمَال ، فنحتوا في بعضِ الجبالِ والصخورِ النائية معابدَ وهياكلَ على غِرارِ ماخلّفوه وراءهم بالهند ، وزيّنت هذه وتلك باللوحاتِ المصوّرةِ والمنحوتات ، بعضُها بالأسلوب المتأثر بالمدرسةِ اليونانية الرومانية الذي نشأ بجاندهارا Gandhara ، والبعضُ الآخرُ على هيئةِ الشياطين الضخمة الحارسة بأسلوبٍ شديدِ القرب من أسلوبِ فناني أسرة تشو Chou * وإن كان أشدَّ إمعانًا في نزعتهِ التلفيقيــةِ eclecticism * وأشدَّ عنفوانًــا واحتشادًا بالحركةِ والطاقةِ المنفجّرة . وبمرور الوقتِ صار النحتُ البوذيُّ أشدَّ إتقانًا واهتمامًا بالتجسيمِ modelling * ، فاكتنزت الوجوهُ واستدارت ، واكتست الشفاه بلونِ الورد ، واتخذت العيونُ شكلَ السمكةِ ، بينما تدلّت طيّاتُ الشحمِ تحت الذقون ، وغدت ملامحُ الوجهِ أكثرَ تعبيرًا عن الإنسان ، كما تسلّل طابَعٌ حسّيٌّ لأول مرةٍ إلى الفنِّ الصينيّ ، فبعد أن كانت الثيابُ تخفي معالمَ الجسد من تحتها أصبحت تساعدُ على إبرازِ تفاصيلِه ، ودبّت الحركةُ في أشكالِ الشخوصِ بعدما كانت ساكنةً ، فضلًا عن الألوان الزاهيةِ التي تعكس الذوقَ الهنديَّ . وفي الوقتِ نفسِهِ لَقِيَت الموضوعاتُ الدنيويةُ قدرًا كبيرًا من اهتمام الفنانين وشاعت مشاهدُ حياةِ البلاط وطرأ التطورُ على تصويرِ المناظرِ الطبيعية .

وفي عهد أسرة طان نشأ التصويرُ بالمِداد الأسود ، وهو تلك التقنةُ التي حظيت بنصيبٍ كبيرٍ من العنايةِ والتطويرِ في عهودِ الأسراتِ التالية . وظهر من الفنانين من تخصّص في رسمِ الخيلِ ومن تخصّص في رسمِ النساء .

Tanguy, Ives **تانغي ، إيف**

(arts) **(١٩٠٠–١٩٥٥)**

مُصوِّر فرنسيّ سورياليّ لم يتلقّ عن غيره بل كان تعلّمه لِفنّ التّصوير عن جهده الخاص ، مُستَقِيًا من الفنان كيريكـو Chirico * وحين بَرزَ اسْمُهُ عام ١٩٢٦ انْضَمّ إلى مجموعة السُّورياليّين واشتركَ في العديد من معارِضِهم . وبتقنيّته الخاصَّة الّتي تَميّزت بِإنهائية مُتقَنة غايةَ الإتقان أبْدَعَ تكوينات « أميبيّة » الشّكل تفيضُ في تصاويره وما زال الكثير من هذه التماثيل الدقيقة البديعة يحتفظ بألوانه ، فنرى الشَّعر مطليًّا بلون أحمر على حين نرى الثياب تجمع بين اللونين الأزرق والوردي . وبضم المتحف اليونانيّ الروماني بالإسكندرية مجموعةً وافرة من هذه التماثيل .

(صورة ٦٣٢)

T'ang dynasty **أُسْرةُ طان**

dynastie f. T'ang (cul.)(٦١٨–٩٠٦ م)

بعد فترةٍ من الفُرقةِ والمنازعات خلالَ القرنِ السابع توحّدت الإمبراطوريةُ الصينيةُ على يدِ أسرة طان فاستتبَّ الأمنُ وعرَفت البلاد طعمَ السلام وساد الرخاءُ حتى غدا الفنُّ خلال القرونِ الثلاثة التي استغرقها حكمُ هذه الأسرة يقارَنُ بفنونِ عصرِ النهضةِ الأوربية . وعلى الرغم من أن كُلّ التصاوير الدنيوية خلالَ هذه الفترةِ قد اندثرت فثمّةَ دلائلُ على الأسلوبِ الفني الذي ساد فيها في بقايا المنحوتات والأشغال المعدنية المزخرفة والصورالدينية التي عُثِرَ عليها بالمعابدِ البوذيةِ في تونهوانغ Tunhwang عند ملتقى طريقِ القوافل بين الصين وأواسط آسيا . وثمة دليلٌ آخرُ على الأسلوب الفني في عهدِ أسرةِ طان لا يزالُ مسجّلًا على بعضِ المصوَّراتِ اليابانيةِ ، فلقد بلغت البوذيةُ ذِروة انتشارها بالصينِ في عهدِ هذه الأسرةِ ، وفي نفس الوقتِ اتجهت إلى اليابان التي غدت إلى حدٍّ ما بِمنزلةِ مستعمرةٍ ثقافيةٍ للصين . ذلك أن اللوحات الجداريةَ المصوَّرة في مدينة نارا Nara التي دُمِّرت تمامًا إثرَ حريقٍ حديثٍ قد بقيت لنا منها صُورٌ فوتوغرافيةٌ ومستنسخاتٌ نقف منها على أسلوبِ التصويرِ العظيم حينذاك . وهناك بَعْضُ اللوحاتِ الدنيويةِ لا تزالُ محفوظةً بمتحف كنز شوسوين Shosoin بمدينة نارا . وكلما ازداد ثراءُ الصين ازدادت رهافةُ فنونها ، وكانت أبوابُها مفتوحةً أمامَ التأثيرات الأجنبية بصورةٍ لم يَسبِق لها مثيلٌ . وإذ امتدت حدودُ الإمبراطوريةِ غربًا انطلق المبعوثون وجباةُ الضرائب جيئةً وذهابًا ، فهاجرت أعدادٌ من الهنودِ والفرس والأتراك والسوريين إلى الصين ، الأمرُ الذي أسفر عن شيوعِ بعضِ العاداتِ الأجنبية التي أثّرت بدورِها على الفنون ، وكانت البوذية قد اجتذبت إليها أعدادًا من أهلِ الصين فتدفّقت موجاتُ

كانت المواكبُ الدينيَّةُ قد أخذت تضمُّ البوذيّين والهندوس جَنْبًا إلى جَنْبٍ ، وَسَرَى اهْتِمامٌ مُترابِطٌ بالآلهةِ الإناثِ والطُّقوسِ السِّحريَّةِ بعد أن آمن النّاس بأنَّ الخلاص قد يُمنَحه من أُوتِيَ قُوَّةً من الله خارِقةً . ولم تكن البوذيَّةُ تُحَرِّمُ استِخْدامَ هذه القُوى الخارِقةِ للطَّبيعةِ وإن كان بوذا قد حَذَّر من عَواقِبِها فَمضت في الاستِشْراءِ . وقد تَمَّ تَصْنيفُ الطُّقوسِ السِّحْريَّةِ البُوذيَّةِ وَتجميعُها في كُتَيِّبات سُمِّيَت « تَنْترا » Tantra تَضُمُّ تَعْريفًا بالوَسائِلِ الَّتي يُسْتَجلَبُ بها رِضاءُ الآلهة ، ومنها تِلاوةُ الرُّقَى والتَّعاويذِ وَأسماءُ الآلهة وما إليها مُطَّرِحةً ما يُمليهِ الفِكر والتَّعقُّل . وَأُطلِقَ على البوذيَّة القائِمةِ على كُتَيِّباتِ التّنترا اسْمُ « التَّنتريَّة » الَّتي ظَهَرت في شَكْلِها المُنظَّم خِلالَ القَرنِ السَّابعِ في مَرحلةِ الهِنْدوكيَّةِ المُتأخِّرةِ ، ولو أنَّها كانت مَوجودةً قَبْلَ ذلكَ من غَيرِ شَكٍّ .

Taoism **الطَّاويَّة**

taoïsme m. (rel.)

مَذهبٌ فَلسَفيٌّ صينيٌّ أنْشَأَهُ لاو تزو Lao Tzu (٦٠٤ ق.م) . وَمَعْنى « طا » هو الطَّريق الَّذي تَشُقُّه الأحداثُ في سَيْرِها وَتَتاليها المُنتَظم . وَكما كانَ الأمْرُ مع جان جاك روسُو Jean-Jacques Rousseau كان الأمر عِنْد لاو تزو الّذي جَعلَ الطَّبيعة هاديًا وَمُرْشِدًا ، فَهِيَ النّاموسُ العادِلُ الّذي يُراحُ لَهُ العَقْلُ ، فقد بدأت الحَياة على سَطْحِ الأرض هَيِّنَةً وادِعةً ثُمَّ لم تَلْبَث أن تَعقّدت مع تطوُّر المَدنيَّةِ . لذا كان من الحِكْمةِ الرَّجعةُ إلى الطَّبيعة والبُعْد عن التَّصدّي لمجرَياتِ الأمور . وهَكذا كانت الطَّاويَّة وَسيلةً للتَّآلف والانسِجامِ وَالتَّكامل والتَّعاون ، تدعُو إلى ما يُحقِّق الرَّخاءَ والسَّلامَ وَالعافيةَ . ولذا كان لابد لطَّاويّ أن يَتَخفَّفَ ممَّا يَشْغَلُهُ من بَلْبَلةٍ أو قَلقٍ أو هَوًى زائِفٍ من خِلالِ تأمُّلاته الصُّوفيَّة . وكانت نَشْأةُ الطَّاويَّة استِجابةً للأحداثِ التّاريخيَّة ، فلقد شَهِدَ القَرنُ ٦ ق.م اضمِحلالَ الإقْطاعِ في الصّين ، ثُمَّ إذا المجتمع الصِّينيُّ يَتَعرَّضُ في دَوْرِ الانتقالِ لاضْطِراباتٍ سياسيَّةٍ وَفَوضى سياسيَّةٍ وانحِلالٍ خُلُقيٍّ . وعلى مَدى قُرون أَسْهمت كُلُّ مَدرَسةٍ نشأت مِن مَدارس الفَلسفة المِئةِ بِرَأيها أو نهجها الذي حدَّد « طريقَها » Tao ، ومن هنا كان إطلاق لفظ الطاويّة أي « الطريق » فهو المنقذ والمخرج ، أعني الحلّ . وكانت مدرسةُ لاو تزو وأتباعه أشَدَّ المَدارسِ صَلابةً وَتحدِّيًا لِلأحداثِ فَتَميَّزت من بَيْنِ كافَّةِ المَدارسِ ، والتَصَق بها وَحْدَها اسمُ المَدْرَسةِ الطَّاويَّة [طا تشِيَه] Taoist school (Tao-chia) الَّتي لم يَرِد لها ذِكرٌ حَتَّى القَرنِ الأوَّل ق.م ، ولا يَعني هذا بطَبيعة الحال أنَّه لم تكُن ثَمَّةَ حَرَكةٌ طاويَّةٌ قَبلَ هذا بِقرونٍ . وَمِن المُرَجَّحِ أنَّ الفلسفة الصِّينيَّة القَديمة كانت في أوَّلِ نشأتها موصولةً بمن إليهم مدار الأمور من الحكام ، ويزكِّي هذا الرَّأي أنَّ لاو تزو الّذي تُعزَى إليه الطَّاويَّةُ نَشأةً كان مُديرًا للوَثائِق التَّاريخيَّة .

وَلم تكُن الطَّاويَّة ذاتَ نِظامٍ يَجنحُ لِلتَّأمُّلِ الرّخيِّ فَحَسبُ بَل يَنْهَجُ نَهْجًا عَمَليًا في الحَياة ، وإذا تعاليمُها تُصبِحُ في القَرنِ الخامسِ أساسًا لِمَذْهَبٍ دينيٍّ هو العَقيدة الطَّاويَّة [طا تشِيَه Tao-chia] لها آلهتُها المُتَعَدِّدةُ ، غَيرَ أنَّها ما لَبِثَت في مَراحِلها اللّاحِقة أن شُغِلَت بِالتَّوفيقِ المُسْرِفِ بَينَ العَقائِدِ المُتَعارِضة ، كما عُنِيَ أصْحابُها بالبَحثِ عن إطالةِ الحَياة وَالخُلودِ سَواءً عن طريق السِّحرِ أو الاهتِمامِ بِالسِّيمياء تَطلُّبًا لإكسيرِ الحياةِ .

وَالطَّاويَّة جُزءٌ لم يَنْفَصِل عَنِ الحَياة وَالفِكرِ الصينيَّين طيلةَ ألفي عامٍ ، وَمَثَلُها في ذلك مَثَلُ الكونفوشيوسيَّة الَّتي لها أثَرُها في مَناحي الحَضارة الصِّينيَّة جَميعًا ، فَلْسفَةً كانَتْ أم عَقيدةً أم فَنًّا أم أدَبًا أم حِكَمًا . وَعَبْرَ التّاريخِ الصِّينيِّ كانت الطَّاويَّة نِدًّا للكونفوشيوسيَّة تُوازِرُها حينًا وَتَنالُ مِنها حينًا آخرَ ، وَكذا كانَ لها أثَرُها في إنعاشِ البُوذيَّة في الصِّين . وَفي الحَقيقةِ أنَّ كُلَّ صينيٍّ هو طاويٌّ ، فَعَلَى حين تُعنى الكونفوشيوسيَّة بالنِّظام الاجتِماعيِّ وَالعَمَلِ الدَّءوبِ تُعنى الطَّاويَّة بحَياة الفَرْد وما ينبغي أن يَسري فيها من سَكينة . وقد يُوحي هذا بأنَّ نَصيبَ الطَّاويَّة في الحَياة عرضيٌّ ، والأمْرُ على خِلافِ ذلكَ فَدَعوةُ الطَّاويَّة إلى الفَرديَّة والحُرِّيَّة الرُّوحيَّة وَالبَساطة والعَودة إلى الطَّبيعة وَالتَّصوُّف الدِّينيّ وَمَبْدإ الحُكْمِ القائِلِ : دَعْهُمْ وَشَأْنَهُمْ laissez-faire وَنَظريَّةِ التَّعالي transcendental ideal في الفَنِّ ، هذه كُلُّها لها الشَّأنُ نَفسه الَّذي لِلكونفوشيوسيَّة في الحَياة الصِّينيَّة . وَالمَذْهبُ في عُمومه يُخاطِبُ العَواطِفَ أكثَرَ مِمَّا كانت عَليه مُنافِسَتُه الكونفوشيوسيَّةِ .

النَّسْجيَّاتُ الجِداريَّةُ المُرَسَّمةُ **tapestry**

tapisserie f. (arts)

عَرَفَ العالمُ مِصْرَ قَبْلَ الإسْلامِ بِتلكَ المَنْسوجاتِ المُزَخرفةِ الَّتي أُطلِقَ عليها اسْمُ « القَباطي » نِسبةً إلى أقْباطِ مِصْرَ ، وَرَوى المؤرِّخونَ ومنهم المَقْريزيّ في خُطَطِه أن المُقَوقسَ بَعثَ إلى رسولِ الله محمد ﷺ قَباءً وعشرين ثوبًا من قباطيّ مِصْرَ لتحظى بشرفِ تَقبُّلِ النَّبيّ لها هديَّةً من حاكِمِ مِصْرَ . وَفي العَصْرِ الإسلاميّ حَظِيَتْ هذه النسجيّاتُ المُرَسَّمة من الدَّولة الإسلاميَّة باهتِمامٍ كبيرٍ ؛ إذ أُنشِئَتْ لها مُؤسَّساتٌ حكوميَّةٌ عُرِفَت باسمِ دُور « الطِّراز » وأصبحت تنتج ما تحتاج إليه الدَّولة من أنسجةٍ مُطَرَّزة ومُزَركشةٍ وَراياتٍ ، وَخُصِّصَت إحْداها لصِناعة كُسْوةِ الكَعْبةِ الشَّريفةِ .

وقد وجدت القَباطي في الدُّول الأوربيَّة من يهتمُّ بها وتسابقت فَرنسا وألمانيا وهولندا والسويد والمجر وروسيا وبولندا في إنشاء مناسج لهذا الفَنِّ الَّذي بَدا للأوربيين بِمنزلةِ واحدٍ من أهمِّ عَناصرِ الدِّعاية الفَنِّيَّة . وَمُنْذُ العُصورِ الوسطى أخذ هذا الفَنُّ يَزدَهِرُ في فَرنسا وَبخاصَّةٍ في مدينة سيمور Semur وبواتييه Poitiers وليموج Limoges ، وتَميَّزت نَسْجيَّاتُ مدينة بايو Bayeux بِدقَّتها البالغةِ فَزُيِّنت بها جُدرانُ قاعاتِ القُصورِ وَالكنائس وَغُرَفِها في القرنِ الثّاني عَشَرَ ، وَرفرفت في الطُّرقِ وَالميادينِ أيَّامَ الأعيادِ والاحتفالاتِ وَحولَ حَلَقاتِ المُبارزة . واشتُهِرت بعد ذلك مَناسِجُ باريس وتورينو Turino وليل Lille وفالنسين Valencenne وآراس Araș الَّتي أُضيفَت اسْمُها على النَّسجيَّاتِ في إيطاليا إذ سُمِّيت « أرازو » .

وفي القرنِ الرّابعَ عَشَرَ بلغت صِناعةُ النَّسجيَّاتِ المُرسَّمةِ دَرجةً عظيمةً من الرَّواج . وفي القرن الخامسَ عَشَرَ ازْدَهَرتِ النَّسجيَّات الَّتي تُصَوِّرُ جميعَ مشاهِدِ الحَياةِ الدِّينيَّة والبُطوليَّة والفُروسيَّة إلى جانبِ الشَّخصيَّاتِ التَّاريخيَّة المُعاصرةِ وَالمشاهدِ الرَّمزيَّة . وَبعدَ اضمِحلالٍ طارِئٍ خِلالَ القرن السَّادسَ عَشَرَ أنشأ فرانسوا الأوَّل Francois I مَنْسج فونتنبلو Fontainebleau

الّذي أعادَ أَلَقَ النَّسُجيّاتِ الفَرَنْسيَّةِ ثانيةً في القرنِ السّابعَ عَشَرَ بظُهورِ مَناسجِ أوبيسون ، كما أنشأ لويس الرّابعَ عَشَرَ مناسجَ في بوفيه Beauvais عام ١٦٦٤ ومناسجَ غوبلان Gobelins في سنة ١٦٦٧ الّتي أعانَ صُنّاعُها روسيا في إنشاءِ أوّلِ مَنسجٍ بعد استدعاءِ بطرسَ الأكبرِ لهم .

وقد حَقَّقتِ المدرسةُ الحديثةُ للنَّسجيّاتِ المُرَسَّمةِ نجاحًا فائقًا ، وشهدت تجديدًا شامِلًا على يَدِ الفنّانِ الفَرَنسيِّ الكبير جان لورسا Jean Lurcat وغيرِه مثل جان بيكار لودو Jean Picart Ledoux وماتيس Matisse * وماريو براسينوس Prassinos ومارك شاغال Marc * Chagall . وقد أقدمت وزارة الثقافة في مصر على إحياء فنّ النّسجيّاتِ المُرَسَّمةِ المصريّةِ باعتبارِه أحدَ الاتجاهاتِ الفنّيّةِ الأصيلةِ الّتي اقتبسها الغربُ وأكسبها طابعَه الخاصّ ، فأنشأت مصنعَ النّسجيّاتِ المُرَسَّمةِ بضاحيةِ حلوان في نهاية عام ١٩٦٧ بعد أن أوفدتِ البعثاتِ للتّخصّصِ في الرّسمِ والصِّباغةِ والنّسيجِ بمعهدِ أوبيسون الحكوميّ بفرنسا .

(الصورتان ٦٢٩ ، ٦٣١)

taqaseem (mus.) **تقاسيمُ**

هي الارتجالُ الوَهْليّ على الآلاتِ في الموسيقى الشّرقيّةِ إمّا ميلوديًّا أو تفنّنًا لإظهارِ بَراعةِ العازفِ وإمكاناتِ الآلةِ ، وهي المُقابِلُ الآلِيُّ لِغِناءِ اللَّيالي والمَوّال . وثمّةَ « تقاسيمُ » حُرّةٌ أي بدونِ إيقاعٍ ، وأُخرى موزونةٌ بمُصاحبةِ آلةٍ إيقاعيّةٍ كالرقّ في العادةِ .

taqtuqa (mus.) **طَقطوقة**

إحدى صيغِ التّأليفِ العربيّ الغِنائيّ ، قيل إنّ أصلَ اسمِها القطقوطة إشارةٌ إلى خِفّتِها وسرعةِ إيقاعِها كخُطوةِ القِطّةِ الصّغيرةِ . وهي مِن ابتكاراتِ المُؤلّفِ الموسيقيّ الشّعبيّ المِصريّ محمد علي لعبة في الرّبعِ الأوّلِ من القرنِ الحالي . وقد تأثّر هذا المؤلّفُ في تكوينِ صيغةِ الطّقطوقة بالغناءِ الوافدِ من أوربا خلالَ الحربِ العالميّةِ الأولى وفي أعقابِها . ويُشبِهُ تكوينُ الطّقطوقةِ صيغةَ الرّوندو في الغناءِ والرّقصِ الشّعبيّ الأوربيّ ، فهي صيغةٌ ثنائيّةٌ تتكوّنُ مِن مَوضوعَين موسيقيَّين يتواليانِ بالتّبادلِ ، وذلك مِثلُ « اللّي حَبّك يا هناه » و « افرح يا قلبي » لأم كلثوم و « مين عذّبك » لمحمد عبد الوهاب و « لا تلمني » لعبد الحليم حافظ .

Tartaglia (drama) **تارتاليا**

كانت شخصيّةُ تارتاليا في المَلْهاةِ المُرتجلةِ commedia dell'arte* ، ومعناها المُتلعثِم ، صورةً كاريكاتوريّةً للمُوظّفِ الإداريّ في جيشِ الاحتلالِ الإسبانيّ لإيطاليا ، فهو يعادي كلَّ مَنْ يقصده لأداء خِدمةٍ ما . وعادةً كان يُؤدّي هذا الدّورَ مُمثّلٌ مُترهّلٌ يضعُ على وجهِه عُويناتٍ شديدةَ الضّخامةِ بدلًا من القِناعِ لكي يرى الخطرَ بمزيدٍ من الوضوحِ فيدرأه بأن يُولّي الفِرار . وكان يَظهرُ أحيانًا بوصفِه مُسجّلَ عقودٍ أو محاميًا أو جابيًا للضّرائبِ أو قاضيًا أو صَيْدَليًّا ، وهو في جميعِ الأحوالِ رجلٌ مُسِنّ ، يرتدي بذلةً مُزيّنةً بشرائطَ خضراءَ ويلفّ عُنُقَه بطوقٍ أبيضَ مكسوٍّ بقماشٍ أبيضَ مثنيّ ويعتمرُ بقُبّعةٍ رماديّةٍ عريضةِ الحافّةِ تُغطّي رأسَه الأصلعَ . وكان تلعثُمه الّذي يدلّ عليه اسمُه يُساعدهُ على النُّطقِ بتعليقاتٍ ذاتِ مضمونٍ لاذعٍ حَولَ الأحداثِ الجاريةِ تحتَ سِتارِ اللّعثمةِ .

(صورة ٨١)

Tartarus **تارتاروس**

Tartare (myth.)

ساحةُ عِقابٍ في العالمِ السُّفليّ عند الإغريقِ القدامى ، وهي هُوّةٌ سحيقةٌ في أعماقِ الأرضِ تَبعُدُ عن هاديس Hades* بُعدَ الأرضِ عن السّماءِ حتّى ليستغرقَ الحجرُ الّذي يُلقى في أعماقِ الأرضِ تسعةَ أيّامٍ لبلوغِها . وليس كلُّ مَن فيها أشرارًا ، وإنّما هم مَن ارتكبوا إثمًا ضدّ الآلهة مثل تيتيوس Tityus * وتانتالوس Tantalus* وسيزيفوس Sisyphus* .

Tchaikovsky, Pyotr Ilyich **تشايكوفسكي**

(mus.) (١٨٤٠-١٨٩٣)

مؤلّف موسيقيّ روسيّ خارجَ إطار قوميّة « زمرة الخمسة العظام » Mighty Five* ، ولكنّه رغم ذلك كان يكتب موسيقاه بأسلوبٍ روسيّ مميّز ، فقدّم ستَّ سيمفونيّاتٍ وثلاثةَ كونشيرتات للبيانو لم يتمّ ثالثها وكونشيرتو للفيولينه وأعمالًا أوركسترالية أخرى مثل « موتسارتيانا » Mozartiana و« العاصفة » Tempest و « روميو وجوليت » Romeo and Juliet و« هاملت » Hamlet و « فرنشيسكا دا ريميني » Francesca da Rimini . وألّف عشر أوبرات نأتي على رأسها أوبرا « أوجين أونيغن » Eugene Onegin و « ملكة البستوني » The Queen of spades ، وكتب للباليه « بحيرة البجع » Swan lake و« الجمال النائم » Sleeping beauty و« كسّارة البندق » Nutcracker .

tea ceremony (cha-no-yu) *cérémonie f. du thé* (cul.) **حَفْلُ الشّاي الطُّقوسيّ (تشانويو)**

هو سلوى جماليّةٌ تنفرد بها اليابان وحدَها ، وتكونُ عند تقديمِ الشّاي الأخضرِ المطحونِ المسمّى « ماتشا » matcha وشُربه .

ومعروفٌ تاريخيًّا أن الشّاي قد انتقلَ من الصّينِ إلى اليابانِ حوالى القرنِ الثّامنِ الميلاديّ . وعَهدُ الصّين بالشّاي كان منذُ أيّامِ أسرةِ هان Han dynasty * (٢٥-٢٢٠ م) ، ولم يكنْ شاي « الماتشا » الأخضرُ المطحونُ المستخدمُ في طقوس حفل الشّاي اليوم معروفًا وقتذاك ، ولم تعرفه اليابان إلا في عهد أسرة صُونْ Sung dynasty * الصينيّة في نهاية القرنِ الثّاني عشرَ . وكان الشّاي عندها من أغلى المشروبات ثمنًا ، وعلى الرّغمِ من أنه كان يُستخدمُ شرابًا فقد كانت له أيضًا مزاياهُ الطّبّيّةُ . وانتشرت عادةُ شربِ الشّاي الأخضرِ المطحونِ شيئًا فشيئًا ليس بين طبقةِ كهنة الزّنّ Zen* فحسبُ بل كذلك بين أفرادِ الطّبقةِ العُليا .

ومنذُ حوالى القرنِ الرّابعَ عشرَ استُخدِم شراب « الماتشا » في لونٍ من ألوانِ اللّهو يُدعى « تونشا » tocha ، وهو لهوٌ كان يجتمعُ له حشدٌ من الضّيوفِ فتُقدَّم إليهم أقداحُ الشّاي من نتاجِ مناطقَ مختلفةٍ ، ثم يُطلَبُ إلى الشّاربين التّعرّفُ على أجودِ هذه الأنواعِ والمِنطقةِ التي يُزرع فيها ، فَمَنْ كانت إجابتُه صحيحةً مُنِحَ جائزةً . وبانتشارِ هذا اللّونِ من اللّهو ازدهرت كذلك زراعةُ الشّاي ولاسيما في منطقة أوجي Uji بالغربِ من العاصمة القديمة كيوتو ، حيث لا يزالُ إلى الآن هو

الأمر تجتمعُ على الجوهريّ من الطُّقوس الأولى التي وضعها المؤسس الأكبر ، وظلت هذه الأمور الجوهرية إلى اليوم تُتوارث جيلًا بعد جيلٍ . ولِطقُوس حفلاتِ الشاي أساليبُ عِدةٌ تختلف باختلافِ المدرسةِ التي ينتمي إليها المُضيف أو المُضيفة ، وعلى الرغم من هذا الاختلاف فإنه ثمّةَ عناصرُ جوهريّةٌ مشتركةٌ ؛ أوّلُها « بيتُ الشاي » subiya الذي جرت العادةُ منذ القِدم بأن يكون صغيرًا وبُشيّد خصيصًا لطُقوس حفلِ الشاي ، ويكون من «غرفةٍ لتنـاوُلِ الشّاي » « تشاشِيتْسُو » cha-shitsu ، و « غرفــةٍ للتجهيـــز » « ميتزو ـــ يـا » mizu-ya ، و « غرفـةٍ للانتظار » « يوريتسوكي » yoritsuki ، ثم ممرٌ مُعشّبٍ roji يُفضي إلى مدخلِ بيت الشّاي . وعادةً تُحيط بهذا البيت غَيضةٌ تُغرس أشجارُها على نمطٍ معيّن .

وثاني هذه العناصر هي أدواتُ الشّاي وتكون عادةً من جَفْنَة للشّاي « تشا وان » cha-wan وإبريق له « تشا إيريه » cha-ire ومِخْفقةٍ للشاي تكون من الخيْزران وكذا مِغْرفةٍ للشاي من الخشب « تشاتشاكو » cha-chaku . وهذه جميعًا تكون على صورةٍ فنيّةٍ غايةٍ في الدّقة والجمال .

وثالثُها العتادُ والأثاثُ ، إذْ كان المشاركون في حفل الشاي يُلزمون بارتداء أزياءٍ خاصّةٍ ذاتِ ألوان هادئة . وإذا ما كان حفلًا رسميًّا ارتدى الرّجال « كيمونو » حريريًّا له لونٌ واحد ، مطبوعًا عليه شعاراتٌ أُسْريّة ما بين ثلاثةٍ إلى خمسة ، ولبسوا جوارِبَهم اليابانية التقليدية tabi ، وارتدت النساء كيمونو مُنمنمًا وعليه شعارُ الأُسْرة ، ولبسن جواربَ بيضاءَ . وعلى الضُّيوف رجالًا ونساءً أن يحملوا معهم مراوحَ مطويّةً صغيرةَ الحجم ومناديلَ ورقيّةً « كايشي » kaishi . ويكونُ حفلُ الشاي الطقوسي على نوبات ، الأولى تُقدّمُ فيها وجبةٌ خفيفة وتسمى « كايسيكي » kaiseki ، والثانيةُ تستغرقها عُزلةٌ قصيرة وتسمى « ناكاداتشي » nakadachi ، والثالثةُ تكون لتقديمِ الشّاي الثخين القوام وهي النوبة الرئيسة وتسمى « كويتشا » koicha ، والرّابعة يُقدم فيها الشّاي الرّقيقُ القوام وتسمى « أوسوتشا » usucha . وهذه النوباتُ كلُّها تستوعب ساعاتٍ أربعٍ ، وقد يُجتزأ من هذه

السلوكُ المأخوذ بها في حفل الشاي الطقوسيّ ـــ والتي قد تبدو لأوّل وهلة ثقيلةً مرهقةً وشديدةَ التدقيق في تفاصيلها ـــ هي في حقيقة الأمر محسوبةٌ بدقة متناهيةٍ لبلوغِ أسمى درجةٍ ممكنة من القصد في الحركة ، كما هي مهيّأةٌ لِتملأ نفوسَ الوافدين الجددِ غبطةً ، لاسيما عندما يؤدّيها أساتذة مجرّبون .

ولقد كان لحفلِ الشاي الطقوسيّ أثرٌ هامٌّ في تطوير المسار الفني للشعب الياباني من حيث إنه حفلٌ ذو هدف جماليّ ينطوي على الإعجاب بالغرفة التي يُقدّم فيها الشاي بتأمّلٍ غامر ، ثم بالحديقةِ الملحقة بهذه الغرفة ، ثم بالأواني المستخدمة في تقديم الشّاي ، ثم بالزخارف الفنية المحيطة مثل « اللفيفة المصورة المعلّقة » kakemono* أو بزهور الشّاي cha bana المنسّقة (انظر ikebana) . وما من شكٍّ في أن تطوُّر العمارة اليابانية وكذا تخطيطَ الحدائق اليابانية وفنَّ الخزفيات اليابانيّ وفُنونَ تنسيقِ الزُّهور اليابانيّة ، تدينُ جميعًا بالكثير إلى فنِّ حفل الشّاي الطقوسيّ « تشانويو » ، فلقد أمْلَتْ روحُه التي تمثل جمال البساطة المدروسة والتوافق المتناغم مع الطبيعة الأساسَ الذي قامت عليه الأشكالُ التقليدية للثقافة اليابانية . هذا إلا أن تطوُّر العادات اليومية لأغلبية الشعب الياباني قد تأثّر تأثّرًا عميقًا بالشكليّات التي تسودُ حفلَ الشاي الطقوسيّ ، ومن هنا كان لِزامًا على الفتياتِ قبل زواجهن أن تُلقنَّ دروسًا في هذا الفن حتى ينطبّعن بما في مراسمه على رشاقةِ المشي ودماثة الخلق وصفاء النفس .

وبعد وفاة سينْ ـــ نو ـــ ريكيو انتقلت تعاليمُه إلى من خلَفَهُ من نسلٍ وتلامذةٍ . وفي أيام أبناء أحفاده نشأت مدارسُ ثلاثٌ مختلفةٌ : أولاها مدرسةُ أوموتيسنكيه Omotesenke school ، وثانيتُهــا مدرسةُ أورا سنكيه Ura senke school ، وثالثتُهـا مدرسة موشاكو جيسنكيـــه Mushako jisenke school ، ولا تزالُ هذه المدارس تتابع نشاطها إلى اليوم ، على أن مدرسةَ أورا سنكيه كانت أكثرَ هذه المدارس نشاطًا وأتباعًا ، ويرأسُ هذه المدرسة الآن سو شيتسو سينْ Soshitsu sen الحفيدُ الخامسَ عشَرَ لمؤسّس المدرسة .

وتختلفُ هذه المدارس بعضُها عن البعضِ في جُملةٍ من القواعد المتّبعة ، غيرَ أنها آخرَ

أجودَ أنواعِ الشاي في اليابان . وما لبثَتْ مباراةُ « التوتشا » أن تحوّلت شيئًا فشيئًا إلى لقاءاتٍ اجتماعيّةٍ وقورةٍ بين أفرادِ الطبقة العليا لا رِهانَ فيها ولا جوائزَ تُمنح ، وغدا الغرضُ منها هو المتعةَ الواسعةَ التي يتذوّقها شاربو الشاي وهم يستمتعون بالنّظر إلى التّصاوير والتُّحفِ الفنّيّةِ التي ترد إليهم من الصين . ثم ما لبِثَ أن تأثّر هذا اللون بالتّقاليد اليابانيّة الّتي تُنظّم الحياة اليوميّة لطبقةِ المُحاربين « الساموراي » Samurai* التي كانت لها الهيمنة حينذاك على شئون اليابان ، فإذا ثمّة قواعدُ خاصّةٌ تنبثق من هذا كلّه يلتزم بها المشاركون في حفل شرب الشاي ، ومن هنا كانت الأصول التي قام عليها حفلُ الشاي الطقوسيِّ « تشانويو » .

وفي نهاية القرن الخامسَ عشَرَ ابتدع رجلٌ من العامّة ممن يحذِقون قواعدَ فنِّ حفلات الشاي الطقوسيّة التي شاعت بين أفرادِ الطّبقة العليا ـــ ويُدعى موراتو جوكو Murato Juku ـــ نوْعًا آخرَ من حفـلات الشّاي الطقوسية هي التي أُطْلِق عليها فيما بعدُ حفلات « الوابي » wabi-cha ؛ ومعناها الحرفي البساطةُ والهدوءُ وغيبةُ التّحذلُق ، وهي ترتكزُ أكثر وأكثر على الذّوق اليابانيّ المنبثق من تعاليم زِنّ البوذية . وخلالَ حِقبة مومويامـا Momoyama period* في النّصف الثاني من القرن السادسَ عشَرَ تسنّى لسينْ نو ريكيو Sen-no-Rikyu آخرَ الأمر أن ينتهي إلى ابتكار حفل « الوابي » الذي غدا اليومَ يمثل حفلَ الشّاي الطقوسيِّ المعروف باسم « تشانويو » cha-no-yo . وهكذا أصبح حفلُ الشّاي الطقوسيُّ شيئًا أجلَّ من تلك الصورة القديمة لأسلوب تناول هذا الشراب المنعش . ومن المفيد أن نذكر أن حفلَ الشّاي الطقوسيَّ قد نشأ بين أحضان بوذية زِنّ ومالها من تأثير يهدف في إيجاز إلى تطهير روح الإنسان بالاندماج مع الطبيعة . هذا إلى أن حفل الشّاي الطقوسيّ هو تجسيدٌ لرهافة الحدْس عند الشعب اليابانيّ عن طريق استكناه الجمال الحقيقيّ في وضوح ويُسر . وقد نرمز إلى الرُّوح الحقّة حفل الشّاي الطقوسيّ أوصافٌ مثل : وداعة الهدوء ونُضرة الريف ولُطف الجلال وما تفيض به البساطةُ الممعنةُ من جماليات . ذلكَ أن القواعدَ الصارمة لآداب

vestibule **دِهْلِيز ، رُواق**

vestibule m. (arch.)

مَدْخَلُ المَبْنى الذي تُفْتَحُ عَلَيْه حُجُراته (مج) .

Via Dolorosa (rel.) see: **The Way of the Cross**

vial (arts) see: **phial**

vibraphone (mus.) see: **percussion**

vignette *vignette f.* (arts)

١ . إطار زُخْرُفيّ يُصَوِّرُ أغْصانًا وَمَحالِيق .
٢ . الزَّخارِفُ المُحيطةُ بالحُروفِ الاستهلالية في المَخْطُوطات .
٣ . حِلْيَةٌ زُخْرُفِيَّةٌ تُزَيِّنُ أوائِلَ الفُصول أو خَواتيمها في كِتابٍ أوْ مَخْطُوط .
٤ . صُورَةٌ صَغيرَةٌ أو صُورَةٌ إيضاحِيَّةٌ illustration* قَدْ تُجاوِزُ المَتْنَ المَكْتُوبَ إلى ما يُحيطُ بِهِ مِن حَواشٍ بَيْضاء .

Villon, Jacques **ڤِيُون ، جاك**

(arts) (١٨٧٥-١٩٦٣)

مُصَوِّرٌ فَرَنْسيّ أضافَ إلى النَّزعة « التَّكعيبيَّة » لَمْسةً جَديدةً هي « الحَرَكة » الَّتي أصْبَحتِ المَوْضوعَ الرَّئيس لتصاويرِه وإن ظَلَّت تَقْنِيَتُهُ تكعيبيَّةً أساسًا . فكان يُنْشِئُ لَوْحاتِهِ وَفْقَ تَخْطيطاتٍ وَإن بَدَت بَسيطةً غَيْرَ أنَّها مُتَراكِبةٌ ، غَيْرَ آخِذٍ بِما لِلألْوانِ من إغْراء ، جاعِلًا من الفَراغ والشُّخوص وَحْدةً تامَّةً . وبهذا خالَفَ التَّكعيبيِّينَ بالحَرَكة والحَيَويَّة ؛ فلا تَبْدو شُخوصهُ جامدةً بل تَكاد حافاتها المُحوَّطة تُشيرُ إلى اتِّجاهِ حَرَكتِها . ولذلك كانت تَصاويرُ فِيون أقْرَبَ ما تكونُ شَبَهًا بالمُسْتَقْبَليِّين futurists .
(صورة ٣٣٧)

Vinci, Leonardo da **ڤِنْشي ، لِيُوناردو دا**

(arts) (١٤٥٢-١٥١٩)

مع أنَّ ليوناردو كانَ مُصَوِّرًا عظيمًا فلم يكن أقَلَّ قُدْرةً منه نَحّاتًا وَمُهَنْدِسًا وموسيقيًّا وَمُخْتَرِعًا ، وكلُّ ما أنْجزهُ من أعْمالٍ فَنيَّةٍ أثْناءَ حياته لم يستغرقْ غَيْرَ لَحَظاتٍ اختلسها من وَقْتِهِ الَّذي وَقَفَهُ ساعيًا وراء المعارف العِلْميَّة والنَّظريَّة ، فلم يكن هناك مَجالٌ من مَجالاتِ الجَهْدِ البَشريّ لم يُسْهِم فيه وَيتفوَّق . وكان يَمْلِكُ إحساسًا مُرْهفًا بكلِّ مالَهُ دلالةٌ جَوْهريَّة ، الأمْرُ الَّذي يقف به مُتَرَبِّثًا بَيْنَ يدي تصاويره جاهِدًا في أن يَعْكِسَ هذه الدِّلالاتِ في تفصيلٍ مُفْرِطٍ يُعَبِّر عن إحساسه الَّذي تَعْجزُ يَدُهُ عن تجسيمه . من أجل هذا كان نادرًا أن يَمْضيَ في الكثير مِنْ لَوْحاتِهِ إلى إتمامها ، وبهذا فقدت البشريَّة جُمْلَةً من التَّصاوير كَمًّا لا كَيْفًا . وقد اجتمع له ما لا يَجْتَمِعُ لإنسانٍ ، فلقد كان على حظٍّ من دقَّة المُلاحظة لا تعرف المَلل ، والسَّعْي وَراءَ الحقائق دونَ كَلَلٍ . وكان مُصَوِّرًا لا يَقِفُ عِنْدَ المظْهرِ الخارجيّ للأشياء بَلْ يتعمَّق الأمُورَ حتَّى يَنْفُذ إلى داخِلها مُكَلِّفًا نَفْسَهُ العَناءَ في تَعَرُّفِ الدَّوافعِ المُحَرِّكة للمخلوقات . وكان حريصًا على أن يتعرَّف كُنْهَ الجَمال وَسِرَّه لكي يُؤتى القُدْرة على الإفصاحِ عنه حينَ يُريدُ . وبهذا اطَّرحَ جانبًا ما يقوم على الرُّؤيةِ التَّجريديَّة وَالنَّظريَّة ، وَعكَفَ على العُجالاتِ التَّخطيطيَّة إلى جانب الرُّسوم التَّفصيليَّة مُتجاهلًا التَّسق الهَنْدَسيّ للشَّكْلِ ، سابرًا غَوْرَ التَّجارِبِ فكان أن وَقَعَ على عُنْصُرِ الزَّمَنِ واستَنْبَطَ أنَّ كُلَّ المُكَوِّناتِ في حَرَكةٍ دائِبةٍ وَتَغَيُّرٍ مُتَصِلٍ . ولم يلتزم في الخُطوط تفصيلًا وَلا تحديدًا ، لأن في هذا الالتزام تَقْييدًا يَجْعَلُ الشَّكْلَ آليًّا حَرْفيًّا ، وكان هذا هو الفَرْق بين مَنْهجِهِ وَأسْلوبِهِ وَمَنْهج فَنّاني العُصورِ الوُسْطى وأسلوبهم الَّذي كان يَخْضَعُ لِتَقاليدَ وَأنْماطٍ مَوْروثة . وقد اهْتدى ليوناردو إلى تقنيةِ السُّفوماتو (انظر sfumato) أو الضَّبابيَّة المُوحية بالغَوْرِ حتَّى تتدرَّج الظِّلالُ في رِفْقٍ وَيُسْرٍ من الفاتِحِ إلى القاتِمِ طامِسةً في تَدَرُّجِها الحدود المحوَّطة لتُضفيَ على الأشْكالِ لَمْسةً شاعريَّةً لاعَهْدَ لنا بها على نَحْوِ ما نرى في لوحته « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (متحف أوفتزي بفلورنسا) ، ومثل لَوْحة « العذراء بين الصُّخور » (متحف اللوفر) . ومن بين أشهر أعْمالِ ليوناردو التَّصويريَّة لوحة « العَشاءُ الأخير » بدير سانتا ماريا دل غرانزي في ميلانو ، ولوحة « موناليزا » (بمتحف اللوفر) ، ولوحة « العذراء والمسيح الطفل والقدِّيسة حنه » (بمتحف اللوفر) ، ولوحة « ليدا وطائر البجع » بِفيلا بورغيزي في روما . (الصور ١٤٦ ، ٣٧٥ ، ٣٨٠ ، ٥٩٨ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣)

Virgil **ڤِرْجيل (ڤِرجيليوس)**

Virgile (cul.) (٧٠-١٩ ق.م)

كان من الطَّبيعيّ أن يَتألَّق الفنُّ الأدبيُّ في عَهْدِ قَيْصر أوغسطس أوَّلِ الأباطرة الرُّومان ، والَّذي آلى على نَفْسه أن يُعيدَ المُجتَمع الرُّومانيّ إلى قِيَمِهِ الأصيلة وَأن يَجْعَلَ مِنْ مدينة روما عاصِمة كُبْرى لأمَّةٍ تُدْرِكُ عَراقَةَ ماضيها وَتُثيرُ الإعْجابَ بها وَتَشْمَخُ بِهَيْبَتِها .

وَلم تَلْبَثِ المُثُل النَّبيلةَ الَّتي كانت مُوشِكَةً على الاحْتجاب أمامَ غَطيِ الجَوِّ الفاسِدِ لِلْقَرْنِ الأخيرِ لِحُكْمِ « الجُمْهوريَّة الرُّومانيَّة » أنْ عادَت إلى الظُّهور من جديد ، فأمْكَن لِلأدب أنْ يقومَ بِدَوْرِ الخَطيبِ المِنْبَريّ أو الإعلاميّ المُرَوِّج لسياسات نِظامِ الحُكْمِ الجديد ، فتتابعتِ الموضوعاتُ القوميَّةُ الطَّابِع الجليلةُ الأهداف ، وقامَ الإمبراطورُ ومستشاره مايسيناس Maecenas* بتَجْميع غَدْقٍ من الشُّعراء وَرِجال الأدَبِ حَوْلهما ليذكِّي في نُفوسهم الحَماسة وَيُؤجِّجَ في وِجْدانِهم بَوارِقَ الإبداعِ . وعلى رَأْسِ هؤلاءِ فرجيل أقربُ الرُّومانِ إلى قلوب عُشّاقِ الأدب . نشأ في الرِّيفِ ثم انتقلَ في صباه إلى روما حَيْثُ دَرَسَ البَلاغَةَ . وَما لَبِثَ أن استقطبَه مايسيناس وَشُغِفَ به وَرأى فيه أداةً شَعْبيَّةً يُحَقِّقُ بها إصْلاحاتِ قَيْصر وَاقترح عليه أن يَكْتُبَ عِدَّةَ قصائِدَ يُمَجِّدُ فيها حَياةَ الرِّيفِ إذ كانَ يرى أن صِحَّة الأمَّة الجَسَديَّة وَالنَّفْسيَّة تتطلَّب العَوْدة إلى هذه الحياة وَأخلاقيّاتها فإذا هو يخرج على العالمِ بعد سَبْعِ سَنوات بأعظم ما أنشأه من قصائِدَ باسْمِ « أراجيز الريف » أوفلاحة الأرض Georgics ، وإذا مايسيناس يُفْتَن بِسِحْرِها ثُمَّ قيصر الَّذي وجد فيها دَعْمًا لسياسته فقد كان يعتزم أن يُسَرِّحَ الجُزْءَ الأكْبرَ من جُيوشه وَيَدْفَعَ به إلى الحُقول لِيَفْلَحَ الأرْضَ وَيستنبت الطَّعامَ لكل فَمٍ في أنْحاءِ إيطاليا تَضْميدًا لِجراحِ الحَرْبِ الأهليَّة الَّتي انتهت بقيام العَهْدِ الإمبراطوريّ . وفي هذه القصائد يتناول فرجيل بالشِّعر مِهْنة زراعة الأرْضِ باسْتِفاضة وَيُقَدِّمُها في صيغة رُومانسيَّة تَزْخَرُ بالزَّخارِف اللَّفظيَّة الَّتي باتت نماذج تُحتذى ، وإن ضَمَّنها أيْضًا تأمُّلاتٍ فَلْسَفيَّةً جَذّابةً . وَبناءً على ذلك حَفَزه قيصر على خَلْقِ عَمَلٍ آخر أكْثَرَ شُمولًا وَأوْسَعَ مَدًى يتناول

فيه مَجْدَ روما وعَظمتَها ، وَهكذا كتب فِرجيل « الإنيادة » Aeneid* .

The Virgin Enthroned *La Vierge en Majesté* (arts)

السَّيِّدةُ العَذْراء مُتَربِّعةٌ على عَرْشِها في السَّماء

(انظر Maesta)

Virgin in Glory **السَّيِّدةُ العَذْراءُ في المَجْد**

La Vierge dans la gloire (arts)

تَبْدو العَذْراءُ في هذا المَشْهَدِ واقِفةً في السَّماء تُطوِّقُها هالةٌ نُورانيّةٌ وتُحيطُ بِها رُؤوسُ المَلائِكة .

Virgin Mary (Madonna) **مَرْيَمُ العَذْراءُ**

La Sainte Vierge; La Vierge Marie

(rel. & arts)

أُمُّ المَسيحِ عيسى عَلَيْهِ السَّلام ، وهي لا تَسْتَمِدُّ إيقونوغرافيّتَها الكثيرةَ عَدًّا مِنَ الأناجيلِ إلا في القليلِ النادرِ . ويَبْدو يَقينًا أنّها ذاعَتْ وانْتشرتْ على مرِّ القرونِ بِسَبَبِ حاجةِ الكنيسةِ إلى رَمْزٍ « للأُمّ » التي تبوّأت مكانَتها في أغلبِ الأديانِ القديمةِ . ولقد كانَ ما جاءَ على أيدي النّساطِرة Nestorians* في القَرْنِ الخامسِ ، ثمّ في ظِلِّ حركةِ الإصلاحِ الدّينيّ في القرْنِ السّادسَ عشرَ من عِداءٍ لتقديسِ العَذْراءِ ما أثارَ ثائرةَ المُقدِّسينَ لها فأمْعنوا في تَصْويرِها . فلقد كانَ البَطْريَرْكُ نِسْطوريوس يُنكِرُ أن تُسمّى العذْراءُ أُمًّا للإله ، إذ كانَ يعتقدُ أنّها أمٌّ للمسيحِ الإنسانِ فحسْبُ لا المسيحِ الإلهِ ، ومن أجلِ هذا رماهُ مَجْمَعُ إفْسُوس عامَ ٤٣١ بالزَّنْدَقة ، وأفتى بأن تكونَ صُورةُ الأُمِّ والطِّفلِ هي الصُّورةُ الكَنَسيّةَ المُعْتَمدة . ولقد ظهرَ مثيلٌ لهذهِ الصُّورةِ — أعني صورةَ الأمِّ والطِّفلِ — مِن قَبْلِ هذا في العَديدِ من العقائدِ الوَثَنيّة ، ولاسيَّما عند المِصْريّينَ ، إذْ صَوّروا الإلهةَ إيزيس Isis* حامِلةً ابْنَها حُورَس Horus* في حِجْرِها ، وهي النّموذجُ الّذي نَفذَ إلى مسيحيّي دُوَلِ البَحْرِ المُتوسِّط ، فتبنّتها الكنيسةُ الأمُّ كما تبنّتْ غَيْرَها مِنْ صُوَرٍ طوّعتها لخِدْمةِ أهْدافِها .

وظهرت الصُّوَرُ المَهيبةُ للعذْراءِ جالسةً على العَرْشِ حامِلةً ابْنَها أوّلَ ما ظهرتْ لتُجمِّلَ المَبانيَ الكَنسيّةَ في غربِ أوربّا خلالَ القرنِ السّابعِ احْتذاءً بالنّماذجِ البيزنطيّة ، ودَحْضًا لمُعْتقداتِ النّساطِرَة ، وظلَّت هكذا خِلالَ العُصورِ الوُسْطى دليلًا على صِدْقِ الإيمانِ . وثَمّةَ زعْمٌ آخَرُ دعا إلى الإسْهابِ في تمجيدِ العذْراء ، وهو ما قيلَ من أنّه كانت ثَمّةَ رُسومٌ للعذراء رَسَمها لها لوقا الرّسولُ مُعاصرة . ولقدْ أُوقِعَ ظهورُ هذهِ العقيدةِ المَرْيميّةِ الكنيسةَ في حَرَجٍ إذْ كانت تَقِفُ من المرأةِ وَفْقَ تقاليدِها مَوْقفًا عدائيًا ، وكانَ رجالُ اللاهوت ورُهبانُ الأدْيِرَةِ من قَبْلُ يُمثِّلونَ هذا العِداءَ دَوْمًا في إبرازِ صُورةِ حَوّاءَ الّتي أغْواها الشّيْطانُ تبريرًا لمُعْتَقَدِهِم .

ومُنْذُ القرنِ الثاني عشرَ وبصفةٍ خاصّةٍ في القرنِ الثالثَ عشرَ شاعَ في غربِ أوربّا ما باتَ يُسمّى « المغالاة في التعبُّد لمريمَ » Mariolatry وكانت فترةَ حماسةٍ دينيّةٍ مُفرِطَة في أعقابِ الحروبِ الصّليبيّةِ بلغت ذِرْوتَها تعبيرًا في الكاتدرائياتِ القوطيّةِ بفرنسا التي كانت تُكرَّسُ لـ « سيدتنا » Notre Dame . وكانَ أوّلَ مَنْ حثَّ على هذا الاتّجاهِ من بَيْنِ اللاهوتيّينَ في العُصورِ الوُسْطى هو القِدّيسُ برنار مِنْ كليرفو Bernard of Clairvaux (١٠٩١–١١٥٣) ، فقسَّر « نشيد الأنشادِ » على أنّه رَمْزٌ يُقصَدُ فيه بعروس القصيدةِ إلى أنّها العذراءُ مَرْيمُ . ومع أنّ هذا التأويل كان معروفًا خِلالَ العصورِ الوسْطَى كلِّها إلا أنّ القِدّيسَ برنار هو الذي أطنبَ في هذا حتى غدا مَصْدرًا يوحي بالكثيرِ من تصاويرِ العَذْراء . أما الرّأيُ السّائدُ اليومَ فهو أنّ « نشيد الأنشاد » كان مجموعةَ قصائد تسبيحٍ تُتْلى في حَفلاتِ الزِّفاف .

وقد شَهِدَ عصرُ النّهْضةِ الإعراضَ عن النّمطِ الكَهَنوتيّ hieratic* للعذراءِ والطّفلِ إلى أنماطٍ أُخرى أقلَّ شَكْليّة ، في مُقدَّمتِها نمطُ « العذراء المتواضعة » Madonna of Humility* ، جالِسةً على الأرض ، و « الأمّ الجديرة بالحُبّ » Mater Amabilis ، وهي المظاهرُ الأُموميّةُ التي تمثّلُ علاقةَ الأمِّ بطفلِها ، ولعلّها أكثرُ الصّورِ شيوعًا في الفن المسيحي كلِّه .

وتتّخذُ العذراءُ في صُورِها التّعبُّدية — لا في صورِها المعبِّرة عن مشاهِدِ حياتِها — أشكالًا شتّى مُستوحاةً من مصادرَ لاحِقَة . ومن بين هذه الأشكالِ « عذراءُ الرّحمة » Virgin of Mercy* التي تُؤوي من ينوبُ تحتَ عَباءَتِها الفضفاضةِ ، والعذراءُ الرّاكعةُ أمامَ المسيحِ في لَوْحاتِ « يوم الحساب » Last Judgement* متشفّعةً للموتَى ، و « الأمّ المتألّمة » Mater Dolorosa* الحزينةُ الباكيةُ على ابنِها وقد نفذَ في صدرِها سيوفٌ سبْعةٌ ترمزُ إلى أحزانِها السّبعة ، أو وهي جالسةٌ والمسيحُ مُسجًّى في حِجْرِها ، أو « عذراء الحَبَل بلا دنس » Immaculate Conception وهي النظرية التي كانت مصدر محاجّة بين رجال اللاهوت في العصورِ الوُسْطى ثم ما لبِث أن عمَّت من جديد في القرنِ السّابع عشرَ على أيدي اليسوعِيّينَ Jesuits ، وأخذت نَصيبَها الغامرَ من التَّصْويرِ منذ ذلك الوقت .

وتأتي موضوعاتُ التعبُّد تحتَ عناوينَ ثلاثةٍ هي : العذراءُ دونَ طِفْلِها ، والعذراءُ هي وطفلها وحدَهُما ، والعذراءُ وطفلُها معَ آخرين . أمّا الموضوعاتُ السَّرديةُ لحياةِ العذراء فتأتي مُعَنْونةً بالعناوينِ التّالية : « يواقيم وحنه » و « وِلادةُ العذراء » Nativity of the Virgin ، و « تقدمة العَذْراء في الهيكل » Presentation of the Virgin* و « تنشئة العذراء » Education of the Virgin و « زواج العَذْراء » Sposalizio* و « البِشارة » Annunciation* و « زيارةُ العذراء لإليصابات » و « مَوْتُ العَذراء » Death of the Virgin و « صُعودُ العذْراء » Assumption و « تتويج العذْراء » Coronation of the Virgin* .

وثَمّةَ موضوعاتٌ تصويريةٌ أُخرى لا تظهرُ فيها العذراءُ دائمًا شخْصيّةً رئيسة ، وهي « ولادةُ المسيح » Nativity* ، و « سُجودُ الرُّعاةِ للمسيحِ الطفل » Adoration of the Shepherds* ، و « ختانُ المَسيح » Circumcision of Christ* و « تقديمُ المَجوسِ الهدايا للمسيح الطفل » Adoration of the Magi* ، و « تقديمُ المسيحِ في الهيكل » Presentation of Christ in the Temple* و « هروبُ العائلةِ المقدّسةِ إلى مصر » Flight into Egypt* و « مجادلة المسيح لحكماءِ اليهودِ » Dispute with the Doctors ، و « عُرسُ قانا » Marriage at Cana .

كذلكَ تظهرُ العذراءُ في صُوَرِ سِلْسلةِ آلامِ المسيحِ في مشاهِد : « الطّريقُ إلى الجلجثة »

وكريشنه Krishna* وبوذا Buddha* وهو الأكثر شيوعًا . وثمّة العديدُ من عقائدِ الانجذابِ الرّوحيّ ecstatic ترتبطُ بفشنو وخاصةً في هيئته ككريشنه الّذي قد تتجلّى في طقوسِ عبادته بعضُ الشّعائرِ الماجنة .

Vishnuism (Vaishnavism) (rel.) الفشنويّة

هي العقيدةُ القائلةُ بتأليه فشنو Vishnu* ، وهي ركنٌ من أركانِ الهندوكيّة الحديثة later Hinduism* . والمعتقدون بتأليه فشنو يؤمنون بوجوده في كلّ شيء ، وهو ما ينطقُ به كتابهم « الريغ فيدا » (أنظر Veda) (حوالى ١٢٠٠ ق.م إلى ٩٠٠ ق.م) حيث تتغنّى بعضُ أناشيده بتمجيدِ الإله فشنو . وفي عصرِ الملاحم (٦٠٠ ق.م إلى ٢٠٠ م) بدا فشنو على أنه كبيرُ الثالوث الإلهيّ فهو الإلهُ الذي إليه حِفظُ الدّنيا وحمايتها ويشاركه في هذا المظهرِ الإلهُ براهما الذي إليه خلقُ الكونِ والإلهُ سيفه Siva* الذي إليه فناءُ الكونِ . والإلهُ فشنو قادرٌ على أن يتجسّدَ في صورٍ عدّة ، المعروفُ منها عشرُ صور . وأشهرُ هذه الصّورِ التي يتجسّدُ فيها هي صورةُ رامه Rama* الذي توجدُ ملحمةٌ في تمجيده هي الرامايانه Râmâyana* ثم صورةُ كريشنه Krishna* وهو البطلُ الأوّلُ في أناشيد البهاغاوات غيتا Bhagavad Gita* والبهاغاوات بورانا Bhagavad Purana* . وكان هذان المظهران لتجسُّدِ فشنو ، وهما رامه وكريشنه ، قد أخذا في الشّيوعِ منذ القرن الخامسَ عشرَ بعد ذيوعِ « العشقِ الإلهيّ » bhakta الذي هو خلوصُ النفس في صلتها بالإله خلوصًا لا شائبةَ فيه في شمال الهند . والذي ساعد على انتشارِ عبادةِ الإلهِ كريشنه هو تلك الأغاني والأناشيدُ الرّائعةُ التي نُسجت حوله وحولَ معشوقته « رادها » التي نظمها أعظمُ شعراءِ الهندِ في ذلك العصر . وتعمُّ المعابدُ المكرّسةُ لعبادةِ كريشنه أرجاءَ الهند كلّها ، ثم ما أكثرَ الأعيادَ الفشنويّةَ التي تُقام لفشنو ذاته ولفشنو متجسّدًا في صورةِ رامه وفي صورةِ كريشنه .

The Visitation زيارةُ العذراءِ للقدّيسة إليصابات

La Visitation (rel.)

القدّيسةُ إليصابات هي أمّ يوحنّا المعمدان وابنةُ خالِ مريم ، وتظهرُ في صورِ الزّيارة من النّاحيةِ التّقنيّةِ في الأداء .

Vishnu فشنو

(Sanskrit: Visnu) *Vichnou* (rel.)

العضوُ الثّاني في الثّالوثِ الإلهيّ الهندوكيّ الّذي يتوسّطُ براهما Brahma* وشيفه Siva* .

وفشنو وشيفه إلهانِ مهجّنانِ يتكوّنُ كلٌّ منهما من عناصرَ متعدّدةِ المصادر ، ويضمّان فيما بينهما معظمَ النّحلِ الهندوكيّة المتنازعةِ الّتي تتجلّى في العقائد الّتي تدور حولهما وحولَ زوجتيهما وأتباعهما والشّخوصِ المرتبطة بهما . ويؤمنُ أتباعُ كلّ إلهٍ منهما أنّ إلههُ هو الإلهُ الأعلى الخالقُ الحافظُ المدمّرُ ثمّ باعثُ الحياةِ والخلقِ من جديد ، بينما الإلهُ الآخرُ أدنى مرتبةً . وكان لفشنو ـــ شأن معظم الآلهة الهندوكية ـــ العديدُ من الأسماء الّتي تقرُبُ من الألف ، أكثرُها شيوعًا هو هاري فيكرمادِيتيا Hari Vikramâditya ، وأسماء لتقمُّصاته المتنوّعة . وتذكرُ الريغ فيدا Rig-veda* فشنو بوصفه إلهَ الشّمس صاحب الخُطى الثّلاث . ينهضُ بالخطوةِ الأولى من العالَم السّفليّ ليُحيطَ بالأرض ، وبالخطوةِ الثّانية يُحيطُ بالفضاء ، وبالثّالثةِ يعرُجُ إلى أعلى مواقعِ السّماء ، وهو بذلك يُعَدُّ نوعًا من الأبطالِ الغُزاة .

وينظرُ أتباعُ فشنو [فيشنفه] Vaishnavas إليه بوصفه الوجودَ الأوّلَ أو نارايانا Narayana الرّاقدَ فوقَ مياهِ الكونِ مستندًا إلى طيّات الأفعوانِ أنانتا الّذي لاحدّ لطوله مستظِلًّا بروؤسه الألف ، بينما تنبثق من سرّته زهرةُ اللّوتس تحمِلُ الإله براهما Brahma* . ولفشنو فردوسُهُ Vaikuntha ، وزوجته هي لاكشمي Lakshmi* ربّةُ الجمالِ والثّراء ، وقال البعضُ إنّ له زوجةً أخرى هي بهو Bhu أو الأرضُ وولدًا هو كاما Kâma إلهُ الحبّ .

ويُصوَّر فشنو بشعرهِ معقوصًا فوقَ صدرِه بينا يحمل صولجانًا ومحارةً وقرصًا وزهرةَ لوتس في كلّ يدٍ من أيديه الأربع الّتي ذبح بها العديد من المخلوقاتِ الوحشيّة ، كما يُصوَّر عادةً داكنَ اللّونِ .

ويُعبدُ إمّا مباشرةً بوصفه فشنو أو إما وهو متقمّصٌ أحد تجسيداته مثل رامه Rama* Road to Calvary و « تجريدُ المسيحِ من ثيابه » *Christ Stripped of His Garments و« صَلْبُ المسيح » *Crucifixion ، و« حَمْلُ جُثمانِ المسيح » Bearing the Body of Christ و « الدّفن » *Entombment ، و « ظهورُ المسيحِ لأمّه » Appearance of Christ to His Mother ، و« صعودُ المسيحِ إلى السّماء » Ascension و« حلولُ روحِ القُدُس » *Descent of the Holy Ghost .

Virgin of Mercy (rel.) see: **Misericordia**

Virgin Mary swooning see: **Spasimo, Lo**

Virgin of the Immaculate Conception

La Vierge de l'Immaculée Conception

(rel. & arts) **عذراءُ الحَبَل بلا دنس أو المبرّأة من الخطيئة**

تظهرُ العذراءُ مع والديها يواقيم وحنه ، أو مع التّثليث أي الأقانيم الثّلاثة في أقنومٍ واحدٍ : الآب والابن والرّوح القدس . والصّفاتُ الرّامزة إلى عذراء الحَمْل دون دنس هي الشّمسُ والقمرُ ، وزهرةُ الزّنبق ، والوردُ بالشّوك ، والحديقةُ المُغلقة ، والسّبيلُ المختومُ ، وأرزُ لبنان ، وشجرةُ يسّى ، والبوّابةُ المغلقةُ ، والمرآةُ الصّافيةُ ، وبرجُ داوود ، والاثنا عشرَ كوكبًا .

ويقدّمُ الفنّانُ موريليو Morillo هذا المشهدَ في لوحتِه المحفوظةِ بمتحف برادو في مدريد . (صورة ٦٥٥)

The Virgin of the Seven Sorrows (Our Lady of the Knives) *La Vierge des Sept Douleurs* (rel.) **السّيّدةُ العذراءُ ذاتُ الآلامِ السّبعة**

تتناولُ نبوءةُ الكاهن سمعان لها في المعبدِ ما ستكابدُهُ من آلام ، والهجرةُ إلى مصر ، وفقدانُ يسوع الطّفل في الهيكل حتّى وجدوهُ يحادثُ العلماء ، ورؤيتها ليسوع حاملًا صليبَهُ ، وصلبُ المسيح ، وإنزالُ جسدِهِ عن الصّليب ، ثمّ دفنُهُ .

virtuoso فيرتيوزو

virtuose m. (mus.)

عازفٌ أو مغنٍّ خارقُ المهارةِ وبخاصّة

أو بالمِلاح إلى تساقُط نُدَف الجليد في الشِّتاء ، ومن ثم كانت تعليقاتٍ بعيدةً عن الأوصاف الواقعيَّة أو الدقيقة الإيحاء التي استخدمها بعده مؤلِّفو الموسيقى ذات البرنامج التصويريّ الواقعيّ programme music* .

Vlaminck, Maurice de **فلامَنْك ، موريس دي**
(arts) (١٨٧٦–١٩٥٨)

مُصوِّرٌ فرنسيٌّ ينحدرُ من أصلٍ بلجيكيٍّ استهلَّ حياته بهواية الاشتراك في سباق الدرَّاجات حتَّى اجتذبَهُ في عام ١٩٠١ فَنُّ التَّصوير بعد تأثُّره بمعرض صُوَرفان غوخ Gogh* الذي أعلن فيه نداءَ المُصوِّرين الوَحْشيِّين Fauves* بأن على المصوِّر أن يستخدمَ في تلوينه القرمزيَّ الخالِصَ والكُوبالتيَّ والأخضرَ المُوحي بخُضْرة المُصوِّر فيرونيزي Veronese* . وبعدها ارتبَط بماتيس Matisse* وبصالون المُصوِّرين الوَحْشيِّين عام ١٩٠٥ . وقد اشتهر بالتَّصوير بتقنية التَّكثيف اللَّوْني [الفرشاة المُشْبَعة impasto*] وبالانفعالات المُفاجئة من الدَّاكن إلى الفاتح ، وهو ما أضفى طابعًا دراميًّا على سَماواته الصَّاخبة وقُراه المُغشَّاة بالجليد في مَناظره الطَّبيعيَّة المُميَّزة له ، والتي كانت هي ولوحاتُه للطَّبيعة السَّاكنة still life* التي يسودُها نفسُ الطَّابع هما أهمَّ إنجازاته ، وكان فلامنك أيضًا مُشتغِلًا بالأدب ونَظْم الشِّعْر وكِتابة الرِّواية وَسيناريو الأفلام .
(صورة ٦٦٢)

volute krater (arts) see: **krater**

Vulcan (myth.) see: **Hephaestus**

بمدرسة البندقيَّة في منتصَف عصر الباروك ، إذ كتب العديدَ من الكونشيرتات للأوركسترا الوتريّ وخاصَّةً للفيولينه المنفردة التي تضطلع بالدَّور الرئيسيّ مع الأوركسترا الوتريّ ، والتي يُعَدُّ أهمُّها مجموعةَ الكونشيرتات الأربعة التي تقدمُ أربعَ صُوَرٍ عامَّةٍ توحي بأجواء فصول السَّنة الأربعة وسمَّاها « الفصول الأربعة » الربيع والصيف والخريف والشتاء . وتنحصرُ مساهمةُ فيفالدي الكُبرى في هذه الكونشيرتات بصفةٍ خاصَّةٍ وفي نموذج الكونشيرتو بصفةٍ عامَّة ، في استغلاله لنموذج الروندو rondo* ذي القِسْم المتكرِّر في بناء الجُزْأين السريعي الحركة ، وهما الجُزْآن الأول والأخير من الكونشيرتو ، الأمر الذي أكسب الموسيقى وقتذاك اتساقًا ومرونةً . وجعل فيفالدي الجزءَ الأوسطَ من كونشيرتاته الأربعة بطيءَ الحركة ، واكتفى فيه بكتابة لحنٍ تعزفُه الفيولينه الكونشيرتية بمصاحبةٍ موسيقيَّةٍ خفيفة تضَعُ اللَّحنَ في المقام الأول ، وهو عادةً لحنٌ غنائيٌّ شَجيٌّ تميَّزتْ به المدرسةُ الإيطاليَّةُ وخاصَّةً مدرسة الباروك في البندقيَّة . وصاغ فيفالدي الجزءَ الختاميَّ من هذه الكونشيرتات كالجزء الأوَّل منها من نموذج الروندو ذي القِسْم الأوركستراليِّ المتكرِّر ، غير أنه جعل إيقاعَه أكثر تنوّعًا واندفاعًا في سرعته عن الجزء الأول . ولم يقصد فيفالدي من « الفصول الأربعة » تقديمَ موسيقى تصويريَّة تُحاكي الطَّبيعة بالتَّصوير الموسيقيّ الواقعيّ ، وإنما كان يسعى إلى تقديم تعليقاتٍ موسيقيَّة على الجوّ العامّ الذي ينشره كلُّ واحدٍ من الفصول الأربعة ، فكان يدفع بين وقتٍ وآخر بتغريدة طيرٍ أو إيحاءٍ بحفلٍ من الحفلات الرِّيفيَّة الموسمية

وصور ميلادِ يُوحنَّا المَعْمِدان في شَكْلِ امْرأةٍ مُسِنَّة .

وَالزيارةُ هِيَ الاسْمُ الَّذي يُطلَقُ في فَنِّ التَّصْويرِ على اللَّوْحاتِ الَّتي تُصَوِّرُ زيارة العَذْراء مَرْيَم — بعدَ أنْ حَمَلَت — لابنةِ خالِها إليصابات الَّتي كانت في شهر حملها السادس هي الأُخرى بعد أنْ ظَلَّت عاقرًا طوالَ حياتها وَبشَّرها الملاكُ جبريل بأنَّها سَتُرزَقُ بيُوحنَّا المَعْمِدان [إنجيل لوقا ١:٣٦–٥٦] . وكانت إليصابات أوَّل من أدْرَكَ الطَّبيعة الحقَّة ليسوع حين تحرَّك الجنينُ في بطنها وأحسَّتْ أنَّها امتلأتْ بالرُّوح القُدُس فهنَّأتْ مَزْهُوَّةً بأنْ تزورَها أُمُّ الرَّبِّ . ويُقدِّمُ بالما فيكيو Palma Vecchio هذا المَشْهَدَ في لَوْحته المَحْفوظة بمُتْحَف الفُنون بفيينا .

visual image **صِيغةٌ مَرْئيَّةٌ**
image f. visuelle (arts)

الواقِعُ المَرْئيُّ الَّذي يُصَوِّره الفَنَّانُ .

visualisation **التَّصَوُّرُ البَصَريّ**
visualisation f. (arts)

اسْتِرْجاعُ الصُّورة إلى الذِّهْن حَتَّى نرى بعَيْنِ الخيال ما قَدْ رَأَيْناهُ بعَيْن الحقيقة مِنْ قَبْل .

vivace **فيفاتشي ، بحَيَوية ، أَسْرَع**
(Lat.) (mus.)

إيقاعٌ سَريعٌ شديدُ الحَيَويَّة .

Vivaldi, Antonio **فيفالدي ، أنطونيو**
(mus.) (١٦٧٥–١٧٤١)

زَعيمُ موسيقى الكونشيرتو concerto*

W

الفنّي . كذلك قدّم فاغنر أوبرا « أساطين الشُّعراء المُغنّين بنورنبرغ » Die Meistersinger von Nürnberg وأخيرًا أوبرا « بارسيفال » Parsifal . أمّا أعماله غير الأوبراليّة فتتضمّن « افتتاحيّة فاوست » A Faust overture « وزعوبة سيغفريد » Siegfried Idyll وخمس أغانٍ رفيعة تحمل اسْمَ عشيقته ماتيلده فيزيندونك Mathilde Wesendonck . وقد شيّدَ فاغنر مسْرَحَ الاحتفالاتِ ببلْدةِ بايروت Festival Theatre at Bayreuth وافتتحها عام ١٨٧٦ وَفقًا لمفهومه وتَصْميمهِ الخاصّ بما ينبغي أن تكون عليه الدُّورُ التي تَعرِضُ دِراماهُ الموسيقيّة .

wainscot (arts) see: **boiserie**

wakâla **الوكالة**

wekâla (arch.)

مُنتدى تجاريٌّ مثل الفُنْدق *funduq والخان *khan كان يُستخدم لمبيت التُّجّار الذين كانوا يدفعون رسومًا عن حصولهم على حقّ بيع بضائعهم فيها ، فضلًا عن الضرائب العامّة والمُكوس على التجارة التي كان يقدّرها « المحتسِب » ، وهو المشرف على الأسواق في عهد المماليك ومنظّم التجارة فيها . وبذلك كانت الوكالة نوعًا من مستودعات احتجاز البضائع إلى أنْ تُدفعَ الرسُومُ المفروضَةُ عليها . ووكالَةُ الغوري نموذجٌ للوكالاتِ التّجاريّة في العصر المملوكيّ ، وتتألّف من صحْنٍ مُحاطٍ بحُجُراتٍ من الحجر مقبّبة تُستخدم كمخازن ، ومن فوقها طابق يشتمل على غُرَف تدور فيها المقايضة بين تُجّار الجملة

نفْسه عمّا يدورُ على المسرح من غناءٍ أو أداء ، لأنه جعل من المسْرَح والأوركستر وَحْدةً دراميّةً واحدةً ، وجعل دورَ المغنّي كدور آلةٍ موسيقيّةٍ تتكاملُ مع آلات الأوركستر ، ومن دور الأوركستر دوْرًا متكاملًا مع الشُّخوص التي تظهر على المسرح ، وذلك بدَلًا من أن يكونَ الأوركستر مُجرّدَ تابعٍ للغناء ومصاحبٍ له . ويرجع إلى فاغنر الفضْلُ في ترسيخِ ظاهرةٍ فنّيّةٍ في فنّ الأوبرا عندما حقّق انصهارَ الموسيقى والشِّعْر وحِرفيّةِ المَسْرَحِ انصهارًا خلّاقًا بحيث أصبحت دراماهُ الموسيقيّةُ نمطًا يستحيلُ الفصْلُ فيه بيْنَ هذه المُقوّمات الفكريّة الثّلاثة . ولقد ساعد فاغنر على تحقيق التّزاوج الكامل بين الموسيقى والشِّعْر وحِرفيّة المَسْرَح كوْنُه هو نفْسه شاعرًا مُجيدًا فجاء شِعْرُهُ قرينَ موسيقاه وتوأمَها .

بدأ بأوبرا « رينزي » Rienzi ١٨٤٢ ثُمّ « الهولندي الطائر » Flying Dutchman و« لوهنغرين » Lohengrin و« تانْهُويزر » Tannhäuser ، ثُمّ انتقل إلى تطبيق نظريّته عن الدّراما الموسيقيّة فقدّم « تريستان وإيزولده » Tristan and Isolde ورباعية « خاتم النيبلونغ » Der Ring des Nibelungen التي تضُمُّ أربعَ أوبراتٍ هي على التّوالي « ذهب الراين » Das Rheingold و« الفالكيرات » Die Walküre و« سيغفريد » Siegfried* و « غروب الآلهة » Die Götter-dämmerung . وتُعدُّ هذه الرُّباعيّةُ التي استغرقتْ كتابتُها حوالي العشرينَ عامًا أهمَّ نماذج الدّراما الموسيقيّة الفاغنريّة التي صبّ فيها خُلاصةَ ما وصل إليه لتحقيق هدفه

Wagner, Richard **فاغنر ، ريتشارد**

(mus.) **(١٨١٣-١٨٨٣)**

مُؤلّف موسيقى ألمانيّ من مواليد ليبزغ وقائد أوركستر مرموق . كان أوّلَ من تحمّس للصِّفاتِ الدّراميّة في الموسيقى بعد إعجابه بتاسعة بيتهوفن ، إلّا أنه نقل الدّراما الموسيقيّة إلى عالم الأوبرا ، فكانت دراماهُ الموسيقيّة musical drama نوعًا جديدًا من الفنّ يضُمُّ مُختلفَ الفنونِ شِعْرًا ومَسْرَحًا وموسيقى وفنونًا تشكيليّةً وإضاءةً فيما دعاه « العمل الفنّيّ الشّامل » Gesamtkunstwerk ، ويحلّ محَلَّ الأوبرا التّقليديّة ، وقد عدّهُ فنَّ المُستقبل بعد أن ابتكر العديدَ من الأساليب المَسْرَحيّة والموسيقيّة التي خرجت على جميعِ القواعدِ الأوبراليّة السّابقة عليه . واختلفت دراماه الموسيقيّة عن الأوبرا في أمور ثلاثة : أوّلُها إحلالُ التدفُّقِ الموسيقيّ المُتّصِل من بدايةِ الفصلِ إلى نهايتهِ على غِرارِ أسلوب بيتهوفن الموسيقيّ السّيمفونيّ محَلَّ التّقسيماتِ الموسيقيّة والأغاني الفرديّة والثّنائيّة والجماعيّة المُنفصلة بعضها عن بعضٍ والتي تتخلّلها أجزاءٌ من الإلقاء المُرتّل . وثانيها إدخاله اللّحنَ الدّالَّ leitmotiv* الذي يَربطُ بيْنَ لحنٍ خاصٍّ مُميّزٍ وبيْنَ إحدى شخصيّاتِ الدّراما أو أفكارها الموسيقيّة مُحقّقًا بذلك اتّساقًا أعظم . وثالثها إسنادُ دورٍ أكبر إلى الأوركستر يشُدُّ المستمعَ إليه بما لا يَشُدُّه الأوركستر في أيّة أوبرا سابقةٍ على فاغنر ، ويجعله لا يكادُ يُدرِك أنّه يشاهد مسرحيّة تُدعّمها فرقةٌ موسيقيّة بل يُحسُّ أنه يستمع إلى إحدى فِرَقِ الأوركستر السّيمفونيّ التي لا تصرِفُ اهتمامَهُ في الوقت

فيما بين القرنين ١٢ و ١٣ ، كما تُعد صُورُه أكثرَ الفنونِ واقعيةً في التّصويرِ الإسلاميِّ ، فريشَتُهُ تسجِّلُ التفاصيلَ الدقيقةَ وتصوِّر الحياة بكلِّ جوانبها ونواحيها بل طرائقها أيضًا . كما أنها نجحت في أن تُترجِمَ أرهفَ وأدقَّ الخلجاتِ النفسيَّةِ وتُجسِّدَها ، بل استطاعت أن تخلقَ من الشخصياتِ المرسومة بأحجامٍ بعيدةٍ عن الواقع نماذجَ إنسانية تَسْبغُ فيها الحياةَ . وفنُّ الواسطي — أكثر من أي فنان آخر — ينفي ما أشيع عن الفنِّ الإسلاميِّ من أنه فنٌّ غيرُ إنسانيّ لاتتجلَّى فيه شخصية مبدعه . ولعل الجانبَ الذي تأثر به الواسطيّ وأملى عليه تلكَ المواقفَ التي اختار تصويرَها دون سواها هو الجانبُ الأخّاذ الذي استرعى نظره هذا الاسترعاء . والواقع أن تصاوير الواسطي أقرب في أسلوبها إلى اللّوحاتِ الكبيرةِ منها إلى المنمنمات ، ويكاد مؤرِّخو فنِّ التصوير يُجمعون على أن أسلوبَ الواسطي هو أكملُ مثالٍ لمدرسة بغداد التصويرية ، فقد أجاد التعبير بريشته عن كافة الحالات النفسية واستطاع التمييز بين مختلف الشخصيات ، بل نجح في أن يرسم شخصية أبو زيد بحيث تميِّزها العين من أول نظرةٍ في كل لوحة .

(الصورتان ٤٩أ ، ٦٧٤)

watercolour *aquarelle f.* (arts)

أكْواريل ، الأصْباغُ المائيَّةُ ، المائيات

تُطلَقُ على اللّوحاتِ المُصوَّرةِ بالألوانِ المائيَّة الشّفّافةِ .

Watteau, Jean Antoine (arts) **ڤاتو ، أنطوان** (١٦٨٤-١٧٢١)

مصوِّرٌ فرنسيٌّ من أصْلٍ والوني Walloon دَرَسَ التَّصْويرَ على يَدِ كلود جيلو Claude Gillot الّذي كان إليه تَصْميمُ مناظر وَأزْياءِ المَلْهاةِ الإيطاليَّة المُرْتجلة *commedia dell'arte ، وكذا كلود أودران Claude Audran المُشرِف على المُقْتنياتِ الملكيَّةِ فَدَفَعَ به إلى العَمَلِ في قصْرِ لوكسمبورغ حَيْثُ أعمالُ روبنز الخالدةُ . ثُمَّ ما لَبِثَ أن وَقَعَ عليه كرُوزا Crozat أحَدُ رُعاة الفنِّ الأثرياء الّذي كانت مقتنياته من تصاوير مدرسة البندقية موضع احتفاء ڤاتو ودراساته ، كما كانت حَفَلاتُهُ في الهواء الطَّلْقِ هي الّتي أوْحَتْ إلى ڤاتو بِصُورِ حَفَلاتِ الغَزَل الخلويَّة *fêtes galantes والّتي كان إليه ابتكارها . وقد

كانت موطنه في جنوب العراق . ويكاد يكون الواسطيّ هو الفنانَ الأوحدَ الذي انتهى إلينا اسمه مكلَّلًا عملًا متكاملًا من بين المخطوطات المصوَّرة لمدرسة بغداد . ويرجع تاريخُ نسخِ هذه المخطوطةِ إلى ٣ مايو ١٢٣٧ ، ويبلغ صورُ منمناتها ٩٩ منمنمةً مصوَّرة . وتعدُّ هذه المخطوطة من أبرزِ مخطوطاتِ مدرسةِ بغداد ، كما تعدَ إحدى روائع التصوير الإسلاميِّ . فتَنَوُّعُ موضوعاتِها والقُدْرةُ على التجديد فيها ودَلائلُ الحيويَّة التي تتجلَّى فيها تجعلُ من هذا العمل خيرَ شاهدٍ على هذه الحقبة من التاريخ . وقد تَميَّز الواسطيُّ بأسلوبٍ له طابَعُه الشخصيُّ ، فبدلًا من أن يرضخ للقوالبِ التقليديةِ أو ينقل الأشكالَ والنماذجَ التي يعرِضها الفنُّ البيزنطيُّ والفنُّ المسيحيُّ أو الفنُّ الساسانيُّ نقْلًا حرفيًّا ، نراه وقد استوحى مشاهداته من الحياةِ اليوميةِ المألوفة في العصر العباسيِّ ، مستخلصًا من مؤلَّف الحريريِّ المنبع لوحاتٍ غنيةً بموضوعاتها وعناصرها فجاءت صورةً حقَّةً من الحياةِ وليست مجرَّدَ صورٍ تُزخرفُ مخطوطةً . فلا أثر للتأثيراتِ الكلاسيكيةِ القديمة في خطوط الوجوه ولا في الرسوم المائجة التي تشير إليها طيَّاتُ الثياب ، ولكنا نجد أثرًا جليًّا لبعضِ التأثيراتِ الإيرانيَّةِ المأخوذة عن الأصول الساسانية في الشخوص ذاتِ الرُّؤوس الكبيرةِ الحجم وفي معالجة الثياب بطريقة زخرفية ، وكذا المفهوم الزخرفيّ للنبات والشجر . وهكذا أفلح الواسطيُّ في الجمع بين ما هو تقليديٌّ وما هو منقولٌ ، فإذا الأشخاص يفيضون حياةً على الرَّغم من أن نِسَبَهم غيرُ واقعيةٍ ، وكذلك تبدو الحيوانات أقْربَ إلى طبيعتها . ولا يَشِذُّ عن هذا غيرُ المناظرِ الخلويَّة التي تشبهُ الأشجارُ فيها الأعشابَ البحريةَ العملاقة ، وكذا الأزهارُ التي جاءت محوَّرةً تحويرًا شديدًا فبدت أقربَ ما تكونُ إلى ما هو مُطرَّزٌ ، على حين اتَّسَمَتِ الخلفياتُ المعماريـةُ بالواقعيـةِ والتعبيرية . ومما يميِّز الواسطيَّ عن معاصريه من الفنانين أسلوبُهُ السَّرديُّ والشخصيُّ المتميِّز بالذكاء وروحِ الدعابة حتى لَنُدرِكُ أن مبدِعه كان على حظٍّ كبيرٍ من خِفَّةِ الرُّوحِ ويتمتع بحاسَّةِ نقْدٍ حادَّةٍ . ويَمُدُّنا فنُّ الواسطي بمعلوماتٍ قيِّمةٍ عن العاداتِ والتقاليدِ الإسلامية

الغرباء والمحليين ، تعلوها وَحَداتٌ سكنية ، كل منها ذات طوابق ثلاثة قائمة بذاتها ، أُعِدَّ الطَّابقِ العلويُّ منها للنوم وبه مَشْرَبيَّات تطلُّ على الصحن المكشوف .

واسم الوَكالة يدلُّ على الوظيفة التي يؤديها الدَّوْرُ الأرضيُّ من المبنى فحسب ، فلقد كانت الأدوار التي تعلوه تستخدم مساكن تُسمَّى ربْعًا rab' *. وتتميز الوكالة الإسلامية عن الفندق funduq* الذي ابتدعه تجّار البندقية وجنوا بأنها تجمع التجار طِبْقًا لنوع السلعة التي يتّجرون فيها دون نظر إلى جنسياتهم ، على حين يتميَّز الفندق أصْلًا — وهو متجر وفندق في آنٍ معًا — بأنَّهُ يَقْبَلُ التّجار مِنْ ذوي الجنسيَّة الواحِدة .

والفارق بين كُلٍّ من الوَكالة والفُنْدق والخان وبين خانِ القوافل caravansérai* هو أنه لا محلَّ للدوابِّ في الأولى إذ كانت تترك عند بوابة المدينة وتنقل البضائع إلى المستودع بالوكالة أو الخان .

(الصورتان ٦٦٦ ، ٦٦٧)

war of buffoons see: **la guerre des bouffons**

The Washing of the Apostles' Feet

Le Lavement des Pieds (rel. & arts)

المَسِيحُ يَغْسِلُ أرْجُلَ التَّلاميذ

شاء المسيح بعد العَشاءِ الأخير أن يلقِّن تلاميذه درسًا في التواضُع فضلًا عما يضيفه إلى ذلك من رمزٍ للتطهُّر ، فخلع ثيابَه واتَّزَرَ بمِنْشَفةٍ وصبَّ الماء في الحوض ، ثم شرع بغسلِ أقدامَ تلاميذه ويجفِّفها بالمِنْشَفة التي يأتزرُ بها . وقد صوَّر الفنان تنتوريتو Tintoretto* هذا المشهد في لوحةٍ خلّابةٍ محفوظةٍ بالناشونال غاليري بلندن .

(صورة ٦٩٩)

al-Wasiti, Yahya (arts) **الوَاسِطِيُّ (المُصَوِّرُ) ، يَحْيى** (١٠٥٤-١١٢٢)

ظفرت مخطوطةُ « مقامات الحريريّ » ١٢٢٢ Maqamat of al-Hariri* المحفوظةُ بدارِ الكتبِ القومية بباريس والتي سمِّيت باسم مقتنيها الأول « شيفر » بشهرةٍ أوسعَ من غيرها ، وكان الأحرى أن تُسمَّى باسم ناسخها ومصوِّرها يحيى بن محمود الذي اشتُهِر بلقب الواسطيِّ نسبةً إلى واسِط التي

وفي هذا الاحتفال كانت تحتشد الفوارب على صورة موكب يتقدمه قارب « الدوج » الذي كان قارب الدولة ويسمونه الـ « بونتنتورو » bucintoro ، وهو مركب شراعي فخم ضخم محلى بالزخارف الذهبية النفيسة وله مع الأشرعة مجاديف . ويبدو أن هذا الاسم مشتق مما كان يوضع على صدره من تمثال بصفه الأعلى لآدمي وبصفه الأدنى لثور . وحين يكون الموكب في عرض البحر بعد أن يتجاوز منفذ الليدو ينزع الدوج خاتمًا مشابهًا لخاتم البابا المهدى إليه من أصبعه ويلقيه في الماء قائلًا : « هذا عقد القران بيننا وبينك أيها البحر » .

وقد بني آخر مركب على هذا الطراز سنة ١٧٢٩ ، ولكن الفرنسيين أتوا عليه سنة ١٧٩٨ لينهبوا ما فيه من زخارف ذهبية ، ولا تزال بقايا هذا المركب محفوظة بمتحف نسبقيكو ـــ كوربر بترسانة البندقية . وقد عمت شهرة مركب الـ « بونتنتورو » من خلال التصاوير التي صورها الفنان كاناليتو Canaletto* في القرن الثامن عشر معنونًا إياها بـ « عيد صعود المسيح » (المجموعة الملكية بقصر وندسور) .

(الصورتان ٣٤٠ ، ٦٦٥)

Wednesday **الأربعاء**

mercredi m. (cul.)

مشتق في الإنجليزية من فودن أو فونان Wotan* كبير آلهة الجرمان في الأساطير الشمالية ، وفي الفرنسية من يوم ميركوريوس Mercurii dies وهو إله الخطابة والبلاغة عند الرومان ورسول جوبيتر كبير الآلهة والبشر .

(انظر Hermes)

We Praise Thee (mus. & rel.) see: **Te Deum**

Weyden, Rogier Van der (arts) **ڤيدن ، روجيه ڤان در (١٣٩٩-١٤٦٤)**

أحد أعظم مصوري مدرسة الأراضي الواطئة المبكرة ، ولد في بلدة تورناي الفلمنكية التي كانت تابعة في عصره لفرنسا وتتلمذ على يدي روبرت كامبين Campin* المعروف باسم « أستاذ فليمال » . وقد أصبح المصور الرسمي لمدينة بروكسل عام ١٤٣٦ ، وزار إيطاليا عام ١٤٥٠ حيث غدا محط

تعذيبه والتشهير به . ويطلق على المسافة التي قطعها المسيح حاملًا صليبه من بيت الولاية صعودًا إلى تل الجلجثة درب الصليب أو طريق الآلام . ومن أبدع اللوحات التي تمثل المسيح حاملًا صليبه على درب الآلام لوحة هيرونيموس بوش Bosch المحفوظة بمتحف الفنون بڤيينا . (صورة ٦٧)

Weber, Carl Maria **ڤيبر ، كارل ماريا (١٧٨٦-١٨٢٦)**

مؤلف موسيقى ألماني تتلمذ على هايدن Haydn* ، كما كان قائدًا للأوركستر وعازفًا على البيانو ، ويعد رائد الأوبرا الألمانية الرومانسية وخاصة أوبراه « الخفاش » Der Freischütz التي لقيت نجاحًا دوليًا مدويًا ولا تزال . ومن بين أعماله الأوبرالية الأخرى أوبرا « أبو حسن » وأوبرا « أوبيرون » Oberon . كما ألف موسيقى تتخلل المسرحيات ، ٢ كونشيرتو للبيانو ، و ٢ كونشيرتو للكلارينيت clarinet ، وكونشيرتو للباسون bassoon ، إلى غير ذلك من معزوفات البيانو المنفرد والموسيقى الكنسية والأغاني ، وكتب رواية لم تتم بعنوان « حياة مؤلف موسيقى » .

Wedding of the Sea **البناء بالبحر**

(It.: Sposalizio del Mare) *Les Épousailles f. pl. de la mer* (rel. & arts)

احتفال سنوي مهيب كانت تحتفل به مدينة البندقية في يوم عيد صعود المسيح إلى السماء Ascension* منذ القرن الثاني عشر . وعلى الرغم من أنه كان يقام في يوم رفع المسيح فلقد كان السبب فيه يرجع إلى ذكرى انتصار حربي حققه الدوج أورسيولو الثاني Orseolo حين غزا ساحل دالماشيا سنة ١٠٠٠ ، الأمر الذي أضفى على البندقية لقب سيدة البحار .

وفي عام ١١٧٧ أسبغ البابا ألكسندر الثالث على هذا الاحتفال طابعًا طقسيًا مسيحيًا بعد أن كان حفلًا عامًا يراد به استدرار بركة الرب ، وذلك لما قدمته البندقية من عون عسكري للبابا في حربه مع الإمبراطور فردريك الأول ، فأهدى البابا إلى دوج البندقية خاتمًا من خواتمه على أن يلقي صورة منه مع كل عام في البحر في عيد الصعود .

أكسبه هذا التحول إلى الطبقة الأرستقراطية نجاحًا منقطع النظير حتى انتخب عضوًا في الأكاديمية عام ١٧١٧ . ومن أشهر أعماله « الإقلاع نحو كيثيرا » (متحف اللوفر) ، أما أعظم أعماله فهو لوحة « لافتة متجر جرسان » Gersaint (متحف برلين) وهو تاجر التحف الذي كان يتعامل معه . وتتضمن أعماله على التحديد ثلاثة موضوعات : مشاهد ويلات الحرب في مطلع شبابه ، ومشاهد لشخوص الملهاة المرتجلة (اللوفر ومجموعة والاس) ، ومشاهد حفلات الترف في الضياع fête champêtre* التي تجمع في آن واحد بين المرح والحزن وبين الواقعية واللاواقعية وبين الروح الدرامية والغموض ، عرض فيها كل رؤاه الشاعرية والخيالية .

ومع أنه كان لا يلقي بالًا عند استخدام عجائنه اللونية فإذا بعضها قد أصابه التلاشي إلا أنه كان ملونًا من الطراز الأول . وقد استعار تلك المسحة الفضية التي كان يضفيها على صوره من ڤيرونيزي Veronese* ، كما استعار دفء الأجساد وتألق الألوان من روبنز Rubens* ولكنه طوعهما إلى سيمفونيات من نسجه هو . ولڤاتو الكثير من الرسوم بالطباشير الأسود والأحمر حاكى فيها الطبيعة والحياة فجعل منها خصيلة يستعين بها في لوحاته المصورة ، وتعد على درجة من الجمال لا يبارى لحساسيتها ودقتها ورقتها .

وعلى الرغم من زوال أيام المسغبة التي عاناها في صدر حياته إلا أن مرض السل قد لازمه حتى قضى عليه في سن السابعة والثلاثين . ومع أن المشاهد قد يحس في صوره مسحة أسى غير أنها كانت تفيض سحرًا أخاذًا انتقل على يد ڤاتو إلى الفن الفرنسي طوال القرن الثامن عشر حين ظهر من جديد على يدي فراغونار Fragonard* . (صورة ٢٥٠)

wayang **وايانغ**

مسرح العرائس التقليدي في جاوه .

The way of the Cross; The Lord's Path of Suffering; Via Dolorosa (Lat.) *Le Chemin de Croix* **(rel. & arts)** **طريق الصلب ، درب الصلب**

جرت عادة الرومان بأن يحمل المحكوم عليه صليبه إلى موضع الصلب إمعانًا في

الإعجابِ والتَّقْديرِ ، ثُمَّ عَمِلَ ببروكسل حتّى نهاية حياته في مَرْسَمٍ يَعجُّ بالنَّشاطِ . وعلى الرَّغْمِ من أنه لم يُوقِّع على أيَّةِ لَوْحةٍ من لَوْحاته إلّا أنَّ أعمالَهُ شديدةُ التَّميُّزِ تَنْطِقُ ببصماتِهِ شأْنَ ڤان إيك Van Eyck* ، ولوحاته موزَّعةٌ في مُعْظَمِ مَتاحِفِ العالمِ الكُبْرى ، وقد انْفَسَحَ أثرُها البالغُ لِيَشْمَلَ الشَّمالَ الأوربيّ خِلالَ النِّصْفِ الثّاني من القرن ١٥ .

وهو بحَقٍّ فنّانٌ كلاسيكيٌّ يَحْصُرُ اهْتِمامه في الإنسانِ لا بوصْفِه جُزْءًا من الطَّبيعة بَلْ بوصفه كائنًا مستقلًا فريدًا بَيْنَ المَخْلوقاتِ ، فمضى يُنَقِّبُ عن نَوْعيّاتِ البشرِ ليختار من بينها الخصائصَ المميِّزةَ الّتي يمكن أن يَخْلُقَ منها نماذجَ سلوكيّةً مُتميِّزةً يتناولها بالتَّصْويرِ .

وعلى حينِ كان معاصره ڤان إيك لا يستخدم الحافاتِ المُحوَّطة ، فالسُّطوح عنده تتعانَقُ أطرافُها دونَ حواجز بَيْنَ مُسَطَّحٍ وآخَرَ ، نرى الحَدَّ المُحَوَّطَ عند ڤان در ڤيدن بَيْنَ المساحةِ والمساحة حاجزًا شديدَ الحسم . كما أن الانْطباعَ الّذي تَعْكِسُهُ لَوْحاتُه هو انطباعٌ بالحركةِ يَتَبايَنُ مع الانْطِباعِ بالسُّكونِ في أعمال ڤان إيك ، إذ يَرْبِطُ بين شُخوص روحيه ويوحِّدُ بينها تَدَفُّقُ الخَطِّ المُدَوَّمِ المنلويّ عَبْرَ الصُّورةِ والمُتساوقِ مع التَّيّار الوجدانيّ الّذي يَسْري من شَخْصيَّةٍ إلى أُخْرى فيثير المشاعِرَ . وفَضْلًا عن كلاسيكيَّتِه كان يتمتَّعُ بمَوْهِبةِ المُصَمِّمِ الزُّخْرُفيّ البارعِ ، وتميَّزت تكويناته بالشَّفافيةِ والرَّشاقةِ ، والإحساسِ بالبروز relief الّذي كان يَسْتوحيه من التَّأثيراتِ الّتي كان يُلاحِظُها في المَنْحوتاتِ القوطيَّةِ ويطبِّقُه في تصاويره .

وتتجلَّى مُعْظَمُ هذه المزايا في لَوْحَتِهِ الشَّهيرة « إنزال المسيح من فَوْقِ الصَّليب » [الإسكوريال] و « العذراء الأسبانة » Pieta* (متحف لاهاي) ولوحته المتعدِّدة الصَّلْفاتِ « يوم الحساب » (متحف بون بفرنسا) ولوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (برلين) . (صورة ٢٠٩)

whip (mus.) see: **percussion**

whipped movement (blt.) see: **fouetté**

whirl (blt.) see: **pirouette**

Whistler, James (arts) **هويسلر ، جيمس** (١٨٣٤-١٩٠٣)

مُصَوِّرٌ وحفَّارٌ وُلِدَ في أمريكا والتحق بكليَّةِ وست پوينت العسكريَّةِ غَيْرَ أنه لم يُوفَّق إلى الالتحاقِ ضابطًا بالجيش الأمريكيّ ، فقَصَدَ باريس عام ١٨٥٥ ليَدْرُسَ في مَرْسَمِ الفنّانِ غليير Gleyre حيث تَعَرَّفَ على كوربيه Courbet* الّذي كان ذا تأثيرٍ بالغٍ عليه . وانتقل إلى لندن في عام ١٨٥٩ حيثُ استقرَّ في حَيِّ تشلسي ، وكانت أولى ثمارِ هذه المَرْحلةِ سِلْسلةَ لَوْحاتِ الحَفْرِ بسنِّ الإبرةِ etchings عن نهر التيمز ، وذاعت شُهْرَتُه كفنّانٍ مُصَوِّرٍ قديرٍ بعد زيارةٍ لڤالپاريزو في عام ١٨٦٥ ، وتفوَّقَ خلالَ عام ١٨٧٠ في توزيعِ الألوانِ وانتقائِها سواءٌ في پورتريهاته أو مشاهده الليلية لنهر التّيمز التي أُطلِقَ عليها اسمُ « تَسْبيحاتٍ لَيْلِيَّة » nocturnes* ، ولا شكَّ أنها كانتْ تُمَثِّلُ في ذهنِه المقابِلَ التصويريَّ لمصطلحِ التَّسبيحةِ الليليَّة الموسيقيّ . وقد جاء تفوُّقُه الجديدُ وليدَ تأثُّرٍ بتَقْنِيةِ الصُّورِ اليابانيَّة الملوَّنةِ المطبوعةِ على الخَشَبِ المحفور woodblock prints* . ومن بين أشهر إنجازاته البورتريه الذي رسمه لأمِّه (اللوڤر) ولوحةُ « تسبيحة ليليَّة : أزرقُ وذهبيٌّ » ، و « جِسْرِ باترسي الجديد » (تيت غاليري) .

وقد انفسح حِسُّه الرَّهيفُ بالتَّصميم إلى ابتكارِ توقيعٍ رمزيٍّ يَتَّخِذُ شَكْلَ الفراشة . ومَعَ نجاحِهِ الظّاهريِّ في فضيَّته ضِدَّ الناقد جون رَسْكِنْ عندما انتقد لوحته « تسبيحة ليليَّة : أسود وذهبيّ » ، فقد كان لنقد رسكن آثارٌ سلبيَّةٌ على بيعِ لوحاته ، فلم يمضِ وقتٌ طويلٌ حتى اعتوره الإفلاس ، واضطرَّ إلى العودةِ من جديد إلى إنتاجِ اللَّوْحاتِ المطبوعةِ عن طريق تقنيةِ الحَفْرِ بالإبرة etching* كي يكسبَ ما يقوم بأَوْدِه .

وقد سجَّلَ هويسلر في كتابه المسمَّى « الفنّ الرَّفيع لاستعداء النّاس » The Gentle art of making enemies ١٨٩٠ تفصيلًا مُسْهبًا لاذعَ السُّخريةِ عن المعركةِ التي نشبَتْ بينه وبين نُقّادِ عصْرِهِ من عُلماءِ الجمال والأكاديميِّين . وعلى الرَّغْمِ من أن هويسلر قد هجر وطنَه أمريكا وعاش في أوربا ، فلم يكن انطباعيًّا بالمعنى المعروف حينذاك في فرنسا ، كما لم يهدأ له بالٌ أثناءَ مُقامِهِ في إنجلترا خلال عهد الملكةِ ڤكتوريا ، وإنما كان فنّانًا انفراديًّا مُعْتزلًا ، ومع ذلك فإن روائِعَهُ الفنيَّة ترفعُه إلى أعلى مكانةٍ بين فناني القرن التاسعِ عشرَ .

window grill **شُرّاعة النافذة**

grille f. (arch.)

الفتحة التي تسمح بالرؤية ومرور الهواء والضوء من خلال الباب أو الشباك (ع) .

window of multi - colour glass in a stucco composition see: **shamsiyya**

The Wise and the Foolish Virgins

Les Vierges f. pl. Sages et Vierges Folles

(rel. & arts)

العَذارى الحكيماتُ وَالعَذارى الجاهِلات

يشبِّه يسوعُ المسيحُ ملكوتَ السَّماواتِ بعَشْرِ عَذارى تناوَلْنَ مصابيحَهُنَّ وخرجْنَ للقاء العريس وكانت خمسٌ منهُنَّ حكيماتٍ وخمسٌ جاهلاتٍ . وعلى حين أخذت الحكيماتُ منهن زيتًا مع المصابيحِ تقاعستِ الجاهلاتُ عن أخذ الزيت . غير أن العريسَ أبطأ في الوصول في الموعد المحدَّدِ فنعسْنَ واستغرقنَ في النوم . وفي منتصف الليل سمِعْنَ من يعلنُ وصولَ العريس ويدعوهُنَّ للقائه ، فنهضْنَ جميعًا وأعدَدْنَ مصابيحَهُنَّ وإذا بمصابيح الجاهلات لا تتَّقِدُ لخلوِّها من الزيت ، فطلبْنَ من الحكيمات إعارتَهُنَّ من زَيْتِهِنَّ غير أنهن اعتذرْنَ خشيةَ أن ينفدَ زيتُهُنَّ قبلَ الأوانِ ، ونصحْنَ زميلاتِهِنَّ بالتوجُّه إلى السوق لشراء ما يلزمُهن من زيت . وفيما هن غائبات جاء العريس ، فدخلت الحكيماتُ معه إلى القاعة وأغلقْنَ البابَ . وعندما عادت العَذارى الجاهلاتُ سألْنَ الرَّبَّ أن يفتح لهن الباب فأنكرهُنَّ . وقد سجَّلَ الفنانُ والشاعِرُ الإنجليزيُّ وليام بليك هذا الموضوع في لوحته المحفوظةِ بمُتْحَف تيت غاليري بلندن .

white background technique (in vase painting) *fond m. blanc (peinture sur vases)* (arts)

تقنية الخَلْفِيَّة البَيْضاء [في تصاوير الأواني الخزفيَّة]

لم يكَد القرن السادس ق.م يقتربُ من نهايته حتى ابتكر بعضُ مصوِّري الأواني

الاثنين تقنيةً جديدةً أعرضت عن قاعدة التصوير الطَّيف ظِلِّيّ silhouette* واقتربت إلى حدٍّ بعيدٍ من تصوير اللَّوحات . وغدا الفنان معها يُغشِّي الفَخّار البرتقاليّ بطبقةٍ رقيقةٍ من اللونِ الأبيض العاجيِّ ، ثم يرسُم من فوقِها الصورةَ الإجمالية ، أي المحيطَ الخارجي بالألوان المائية وقد سمِّيت هذه التِّقْنيةُ « بالخلفية البيضاء ذاتِ الجمال الآسر » .

(صورة ٧٠٠)

The Woman Taken in Adultery
La Femme Adultère (rel. & arts)
المَرْأةُ الزّانيةُ الّتي أُمْسِكَتْ في ذاتِ الفِعْل

بينما كان يسوع يبشِّر في الهيكل أقبل الكتبةُ والفرِّيسيُّون يقتادون امرأةً ارتكبت الزنا ليرجُموها بالحجر ، وسألوه رأيه ظنًّا منهم أن ينطق بما يخالفُ الشريعةَ فيُحاكَم عليه . غير أن يسوع تجاهل سؤالهم ، وحينما أعادوا عليه السؤال قال لهم : « من كان منكم بلا خطيئة فليَرمِها أولًا بحجر » . فتسللوا واحدًا في إثرِ الآخر بعد أن تحرك النَّدمُ في ضمائرِهم . [يوحنا ٨ :٨] . ويقدِّم لوكاس كراناخ Cranach هذا المشهد في لوحته المحفوظة بالمُتْحف القوميِّ ببُوذاپِسْت .

woodblock prints *xylographies. f. pl.* (arts) **الطِّباعة عن الرَّوسميّات الخشبية**

زخارفُ غائرةٌ تُحفَرُ في خشب شجرِ التفاحِ المعروف بطواعيته وليونته ، يجري الطبعُ منها على القماش أو الورق ، وإذ كان النبلاءُ وعِليةُ القومِ في عهد أسرة موموياما Momoyama* اليابانية ينعمون بالزخارفِ المهيبةِ المبهرةِ في قصورِهم خلال القرنين ١٧ و١٨ ، كانت الطبقةُ الوسطى تتوق إلى أن تنعم هي الأخرى بفنٍّ يُرضي أذواقَهم ويكون ثمنُه في نفس الوقت في متناول أيديهم ، ومن ثَمَّ انبرى بعضُ الفنانين اليابانيين يقدِّمون العديدَ من الطِّبعاتِ المنقولةِ عن الروسميات الخشبية المحفورِ عليها المشهدُ المطلوبُ بخطوطٍ مبتورةٍ شأن خطوط لوحات السَّواتر screens* ليجري طبعُها سواءٌ على الورق أو النسيج . وقد اقتصرت هذه اللوحاتُ المطبوعةُ في مبدإ الأمر على اللونَيْن الأبيضِ والأسود ، ولكن ما كاد القرنُ ١٨ يهلّ حتى ضاعف الفنانون من عددِ ألوانها وأُطلق على هذه الطبعاتِ اسم « أوكيُو ــ إيه » ukiyo.e * أي « العالم الطليق » floating world ، فانهمرت الألوفُ من هذه الطَّبعاتِ تصورُ الأطفالَ والجنودَ والراقصاتِ والأحداثَ الجادةَ والهازلةَ ويأتي على رأس مصوِّري « الأوكيو ــ إيه » ، هوكوساي Hokusai* وهيروشيغيه Hiroshige* وأوتامارو Utamaro .

وباستعادةِ أسرة ميجي Meiji لعرش اليابان فقدت « الأوكيو ـ إيه » سببَ وجودِها ، غير أن النصف الثاني من القرن التاسع عَشَرَ شهدَ وصولَ هذا الفنِّ اليابانيِّ الشعبي إلى أيدي الفنانين الفرنسيين فارتفع شأنُ كلِّ ما هو يابانيٌّ وتأثر بهذا الشكل الفنيِّ الجديد كلٌّ من مانيه Manet* ومونيه Monet وديغا Degas* وهويسلر Whistler* وڤان غوخ Van* Gogh وغوغان Gauguin* ولوتريك Lautrec وكثيرٌ غيرُهُم من الفنانين . فلقد لعِبَ فن الأوكيو ــ إيه بأسلوبه الفريدِ في الكشفِ عن الجمالِ دَوْرًا هامًّا في تطويرِ الفنانين الانطباعيين الفرنسيين .

على أن حماسةَ اليابان للثقافة الغربيةِ في خاتمةِ القرنِ التاسعِ عشر أدت إلى إهمال فنِّ التصويرِ القوميِّ ، وظلَّ الأمرُ كذلك حتى اتخذت جهودٌ تُبذَلُ أخيرًا لإحيائه من جديد .

وفي هذا المجال برز هيشيدا شونسو Hishida Shunso (١٨٧٤–١٩١١) وتاكيه أوتشي سيهو Takeuchi Seiho (١٨٣٧–١٩٢٤) وتوميوكا تيسساي Tomioka Tessai (١٨٣٦–١٩٢٤) .

ويمكن إجمالُ القَوْلِ عن إسهام التصوير اليابانيِّ وفنِّ المرسوماتِ المطبوعةِ في الفنونِ العالميةِ بأنه البساطةُ الرائعةُ المرتكزة على الجوهر .

woodcuts *incunables m. pl. tabellaires* (arts)
الصُّوَرُ المطبُوعةُ على الخشبِ بالكَشْط

وتكونُ بالحَفْرِ بمكاشطَ صُلْبةٍ تختلفُ حجمًا وشكلًا وتدببًا تكشُط السَّطح الأملسَ للخشبِ . وبعد ذلك تُمرَّرُ الأسطوانةُ المُشبَّعةُ بالحبرِ الذي يَعلَق على السَّطح البارز ، ثم يُضغَطُ الورقُ عليها فتطبع الصُّورةُ بشكلٍ عكسيٍّ ، ويعتَبرُ هذا من أنواعِ الطِّباعة الناتئة relief process .

wood engraving *gravure f. sur bois* (arts)
الصُوَرُ المَحفُورةُ على الخشبِ بِواسطةِ المَحارِزِ الصُلْبة

الرَّسْمُ بواسطة أدواتٍ ذاتِ أسنانٍ مدبَّبةٍ بالغةِ الحِدَّة على سطحٍ خشبيٍّ مصقولٍ شديدِ الصَّلابة ناعمِ المَلْمَس مثلِ خشبِ اللَّيمون . وبعد ذلك تُمرَّرُ الأُسطوانةُ المشبَّعةُ بالحبرِ ثمَّ يُضغَطُ الورقُ عليها فينطبع السَّطحُ العالِقُ به الحبرُ على الورقِ ، وهي نوعٌ من الطِّباعة البارزة relief process . والفرقُ بين الصُّوَرِ المطبوعةِ بواسطةِ الخشبِ بطريقةِ الكَشْط woodcut وهذه الطَّريقة wood engraving هو أنَّ الأولى تُعطي ظلالًا حاسمةً وحادَّةً على حين أنَّ الثانيةَ تسمحُ بالتمهيد بالظِّلال من خلالِ التَّهشير للتَّخفيف من حِدَّة السَّواد .

woodwind **آلاتُ النَّفخِ الخشبيَّةُ**
instruments m. pl. à vent (mus.)

هي آلاتٌ يَصْدُرُ فيها النَّغَم من نفخِ تيار من الهواء في قصبةٍ من خشبٍ . وآلاتُ هذه الفصيلة هي الفلوتُ flute والپيكولو piccolo والكلارينيت clarinette والكلارينيت باص bass clarinette والأوبوا oboe والباسون bassoon والباسون المزدوج double bassoon [الكونترو فاغوت contro fagotte] والفاغوت fagotte والبوق الإنجليزي cor anglais . وتحيطُ هذه الآلاتُ فيما بينها بالنِّطاقِ الصوتيِّ الكاملِ من السوبرانو أعلى إلى الباص أدنى . ومع تطوُّر الصناعة أصبح في الإمكان إعدادُ بعضِ آلات النَّفخ الخشبيةِ من المعدن مثل الفلوت الذي صُنِعَ من الألومنيوم وكذلك من الفِضةِ أو الذَّهبِ أو البلاتين .

woodwork panelling see: **boiserie**

Wotan (Woden) **ڤُوتانُ أو أُودِنْ**
Wotan (Odin) (myth.)

هوَ كبيرُ الآلهةِ في أساطيرِ النورز [الشمال] والتيوتون يتربَّع على عرشِ الحكمةِ مُعْتزِلًا في قصرِه ويُصغي إلى غُرابَيه الأسحَمين الواقفَين على كتفيه : هوغين Hugin أي الفِكْر وموِنين Munin أي الذاكرة ، ينقلان إليه أخبارَ الخَلْق ، وهو ساهرٌ على المعرفةِ التي فَقَدَ في سبيلها إحدى عينَيْه وهو يستقيها من ينبوعِ الحكمةِ ليحمِلَها إلى البَشرِ ليَكشِفَ عن

عقولِهم غشاوةَ الضّلال . وقد سمّاه الأنجلوساكسون فودن ومنه اشتقّوا اسم يوم الأربعاء Woden's day or *Wednesday .

وهو إلهٌ جليلٌ مَهيبٌ يُؤثِر الوَحْدة في قصره الذهبيّ للتأمّل واستقبال موتى الأبطال في الڤالهالا Valhalla (انظر Valkyries) ، وله قدرةٌ على التشكُّل في أية صورة يريدها ، ويضعُ على رأسه خوذةً من ذَهَبٍ ويُمسك بيده اليُمنى رُمْحًا صنَعَهُ له الأقزامُ وفي يده اليُسرى دِرْعا واقيةً للصّدْرِ .

ويدور الصراعُ بين الآلهة والعمالقة أو بين قُوى الخير وقُوى الشّرّ ، وهو صراعٌ بين قوتين رهيبتين . ولئن كانت الآلهةُ تملكُ القدرةَ المذهلةَ على الخَلْق ، فإن للعمالقةِ قُدْرةً لا حدَّ لها على الهَدْم والتخريب ومغالاة تبلغ الاغتيالَ أحيانًا . غير أن المأساةَ الحقيقيّةَ هي أن الآلهةَ وأتباعَهم يستبسلون في معركةٍ يؤمنون بأنها خاسرةٌ ويخاطرون والبأسُ قابعٌ في نفوسِهم تثقلهم نبوءةٌ بأنّ مصيرهم محتومٌ على أيدي أعدائهم . ومن ثَمّ كان البأسُ هو سِرّ الحياةِ الموحِشةِ التي يحياها الآلهة في قصرهم السماويّ الفسيح أسغارد Asgard بجناحيه غلادِسْهايم Gladsheim المخصّص للآلهة الذكور وفينغولف Vingolf الخاصّ بالإلهات الإناث . وفي هذا القصرِ الإلهيّ الكبير لا تخطِر البهجةُ التي تملأُ الأساطيرَ الأخرى ولا يعبُره المرح ، بل تخيّم عليه ظلالٌ مشئومةٌ تنذِرُ بسوءِ المصير .

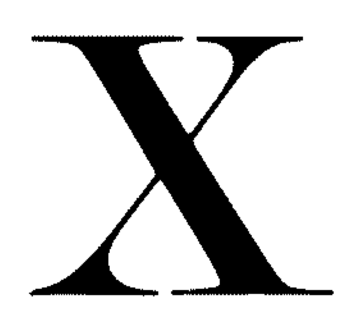
رِنْ ، كريستوفر **Wren, Christopher**
(١٦٣٢-١٧٢٣) (arch.)

حين وضعَ القَدَرُ نهايةً لمدينة لندن القديمة باندلاع الحريق المدمِّر عام ١٦٦٦ فأتى على ثلاثةَ عشرَ ألف منزلٍ وأربعمئة شارعٍ وتسعين كنيسةً بما في ذلك كاتدرائية القديس بولس القديمة التي شُيِّدَتْ في أعقاب الغزو النورمانديّ ، وقبل أن يتلاشى دُخان الحرائق المتصاعد من الأطلال اندفع كريستوفر رِنْ يضعُ مخططًا لإعادة بناء المدينة كُلِّها بعد أن أتاح له الحريقُ فرصةً لم يُتحْها لغيره من المهندسين الإنجليز على مَرّ التاريخ . وعلى الرغم من أنه لم يتمكّن من تنفيذ خُطّته لإعادة بناء مدينة لندن بكاملها وفق تصميمه إلا أنه قد حقّق منها ما كفَل تحديدَ الاتّجاه المعماري للندن في أواخر القرن ١٧ وإسباغَ المظهر الذي تطالِعُنا به الآنَ . وهو المسئول أيضًا عن تصميم كاتدرائيّة القديس بولس الحاليّة التي صَبَغها بهيبة الطُّرز *الكلاسيكيّة الرّحْبة وروعتِها آخذًا بالتخطيط المركزيّ الذي انتهجه كلٌّ من پالاديو *Palladio وميكلانجلو *Michelangelo . وعلى حين أراد رِنْ لها قُبّةً ضخمةً تعلوها ، رأى رجالُ الدّين أن يعلوها برج مستدقّ spire ، فكان أن شيّد رِنْ قبّته وجعل قمّتها على هيئة البُرج المُستدقّ المطلوب . (صورة ٥٨٣)

أوسِرْت **Wsert** *Ouseret* (cul.)

ومعناها القوّةُ في اللّغة المصريّة القديمة .

(انظر Mentuhotep II)



xylophone (mus.) see: **percussion**

Y

Yaksha (Yaksa) (rel. & arts) **ياكْشَهْ**

كانت التقاليدُ الهندوكيةُ من القُوّة والرسوخ في الهند بحيث إنّه حتى بعدَ اتّخاذِ البوذية عقيدةً رسميّةً لم يَكُفّ الفنانون الهنودُ عن تزويدِ منحوتاتهم بحشودٍ من أربابِ الطّبيعة nature gods وجانّها nature spirits ، التي هي عادةً مصدرُ الخير جالبة السعادةَ والرخاء باعتبارها الحارسةَ الأمينةَ للكنوزِ المخبوءةِ في باطنِ الأرضِ وجذورِ الأشجار ، حتى لقد تبنّتها البوذيّةُ وجعلتها حارسةَ القانونِ النّابذةَ عنه . وعلى رأسِ هذه الأرباب المحبوبة « الياكشه » التي غدت الإلهة الشفيعةَ للمُدن والأحياء والبحيراتِ والآبار .

وترجع عبادةُ هذه الأرباب هي وربّاتِ الإخصاب والإلهاتِ الأُمّهاتِ إلى سكّانِ الهندِ الأوائلِ . وكانت المنحوتاتُ التي تمثّل الياكشه في الفنِّ الهنديّ من بين أقدم صورِ الآلهة التي سبقت بطبيعة الحال تمثيلات البودهيساتفه Bodhisattvos والآلهة البراهمانية Brahmanical ومن ثمّ كانت ذاتَ تأثير واضحٍ على تشكيلها . وتميّزت منحوتاتُ الياكشه المبكّرة بضخامتها ونتوء كروشها وامتلائها بالحيويّة ، واتّخذت أشكالها فيما بعد نماذجَ أصليّةً *prototypes لحارسي البوابات dvâra pâla في الفنِّ الهندوكيّ والبوذيّ والجاينيّ Jaina . وأشهرُ أربابِ الياكشه هو كوبيرا Kubera الذي كان يحكُمُ مملكةَ ألاكه Alaka الأسطوريّة في الهيمالايا .

وكانت الإناث من بين هذه الآلهة تُدْعى الياكشي *Yakshi .

Yakshi (Yaksi) (rel. & arts) **ياكْشي**

هنّ الإلهاتُ الإناثُ بين آلهة الياكشه *Yaksha الهندية . كما كُنّ يُدْعَوْنَ أيضًا ياكشيني Yakshini ، وظهرنَ أكثر ما ظهرنَ فوق السياجات والبواباتِ البوذيةِ والجاينيةِ المبكّرة عارياتٍ أو شبه عارياتٍ مزداناتٍ بالحليّ والجواهر . وصوّرهن الفنانون راقصاتٍ متأرجحاتٍ مرحاتٍ وكأنّهن طافيات فوق المياه المضطربة لحلمهم المستفيض « مايا » maya (انظر Indian art) . وهذا الولعُ بالأشكال الرّاقصة أمرٌ ملحوظٌ في فنون الهندِ الأولى . وكانت الياكشي حين تمثّل جنّيّة الشجر tree spirit تصوَّر في الأغلبِ قابضةً على غُصْنِ شجرةٍ بينا تدفع جذعَ الشجرةِ بطرفِ قدمها دفعةً رقيقةً ، إذ ساد الاعتقاد بأنّ مثل هذه الدفعةِ تجعل الشجرةَ متدفّقةَ الثّمر . وكانت أشكالُ الياكشي جنّيّةَ شجر كانت أم جنّية هواء air spirit تبدو بأجسادٍ بضّةٍ وكأنّها منتفخةٌ بخيراتِ الأرضِ .

(صورة ٦٧١)

شَجَرةُ الإغْدَراسِيل المُقَدَّسة **Yggdrasil (myth.)**

ترسُم أساطير الشمالِ الكونَ في الماضي هوّةً سحيقةً لا تنبسطُ بها أرضٌ أو ترتفعُ فيها سماءٌ ولا تجري بها بحارٌ أو تستقرُّ بها رمالٌ ، يربِضُ في شمالها عالَمُ الفَناء نفلهايم Neflheim مُغلّفًا بالضّباب الكثيف ، ويتأجج في جنوبها عالَم السّعير موسبِلهايم Mosphelheim ، ويمتدُّ بينهما اثنا عشر نَهْرًا جمدتْ مياهُها واستحالت كتلةً هائلةً من الجليدِ مستقرةً في الأعْماق . ثمّ هبّت من عالَم الجحيم ريحٌ ساخنةٌ أحالَتْ كُتلةَ الجليدِ إلى ضباب ، ومِنْ هذا الضّباب خرجَتْ غذارَى الجليدِ ، وتشكّل العملاق يمير Ymir والبقرة التي تغذيه بلبنها . وانبثق من الجليد الإلهُ « فيلي » والإلهةُ « فيه » اللذان تزوّجا وأنجبا الإلهَ فوتان ثمّ قتلا العملاقَ الأول يمير وخَلقا منه الأرضَ وركّزا من عظامه الجبالَ وسبرا من دمِهِ البحارَ وغرسا من شَعْرِه الأشجارَ ونَصبا من جمجمته السماءَ ونَفثا من مُخِّهِ السّحابَ وأقاما من حاجِبَيْهِ جدارًا متينًا يَحْمي الأرضَ التي تسكُنُها المخلوقات ، وأوْدَعا صفحةَ السّماءِ كُتلًا ملتهبةً انتزعاها من عالَمِ السّعير فكانت الشمسَ والقمرَ والنجومَ ، فتتابع الليلُ والنهارُ والبردُ والحَرُّ . ثم خلقا الرّجلَ الأولَ آسكيه Aske من الشّجرةِ الكونيةِ ash tree والمرأةَ الأُولى إلبلا Elbla من شجرة الدَّرْدار elm tree فكانا والِدَي البَشَرِ ، ثم خلقا الأقزامَ الكئيبةَ الكريهةَ الذكيّةَ الواسعةَ الدهاءِ وأسكناها الجحور ، وحورياتِ البحر لتُعنى بنموِّ الزهورِ وتمرحَ حولَ جداولِ المياهِ والينابيع . واستطالت الشجرةُ المقدّسةُ إغْدَراسيل Yggdrasil تَسْنُدُ الكون وترْفَعُه ، وامتدَّ أحدُ جذورها إلى عالَمِ البَشَرِ وثانٍ إلى عالَمِ العمالقة ، وثالثٌ إلى عالَمِ الضباب والفَناءِ ، ورابعٌ إلى قصر الآلهة أسْغارد . وتفجّر بجانبِ كلِّ جذرٍ ينبوعٌ صافٍ مقدّسٌ بسقيه ، تسهر عليه العرّافاتُ الثلاث اللاتي كرّسْنَ حياتهنَّ لخِدْمةِ البَشَر فيتنبأْنَ لهم بمصيرهم وأقدارِهم . وانبثق يَنْبوعٌ للحكمة إلى جانبِ جذْرٍ آخرَ من جُذورِ شجرةِ

رأسها « الهاثيوغا Hāthayoga » أو « يوغا القوة » التي كانت لها شهرةٌ عمَّت العالَم ويُكتفى الآن بتسميتها « اليوغا » فحسب .

والراجحُ أن « الهاثيوغا » مرحلة من مراحل الهندوكيةِ المتأخرةِ ، ويَرجعُ نشأتُها إلى ما قبيل الفتح الإسلاميِّ للهند ، ويربطها بالتنترية Tantrism* رِباطٌ وثيقٌ وإن كانت الكثرةُ ممَّن يمارسونها ليسوا تنتريين .

والأساسُ الذي تقومُ عليه اليوغا نظريَّةٌ فسيولوجية لا تَمُتُّ إلى الواقع بسبب ، فهي تذهب إلى أنه ثمَّة قوَّةٌ إلهيَّةٌ كامنةٌ kundalini في قاعدةِ العَمودِ الفقريِّ يشبِّهونها « بنَفْثةِ الثُّعبان » ، وثمَّة عَصَبٌ يسمُّونه sushamna يَحمِلُ هذه النَّفثة مارًّا بمراكزَ عصبيةٍ ستَّةٍ يسمُّونها « العجلات » [تشاكره chakra] ليَصِلَ إلى أعلى الجمجمة حيث مركزُ الأعصاب المسمَّى sahasrara وهو على شكل زهرة اللوتس بتَلات أُلف . وما يقصِد إليه « اليوغيّ » yogi أي ممارسُ اليوغا هو أن يحملَ الطاقةَ الأنثى الكامنةَ مارَّةً خلالَ العَصَب والعجلاتِ إلى أن تَحِلَّ في مركزِ الأعصاب الذَّكر ، وبهذا الاندماج تكونُ نهايةُ الخَلاصِ . وهذا يقتضي من اليوغيِّ أن يطوِّعَ إرادَتَهُ لكي تصبحَ لها بَعدُ السيطرةُ على جميع حركات البَدَن . وقد يبلغ اليوغيُّ من سُلْطانِ الإرادةِ ما يقوى به على أن يسيطِر على نَبَضات قلبه ، وقد يبقى أيَّامًا دون أن يذوق طعامًا أو شرابًا ، وأن يحبا مدَّةً ما لايتنفَّس فيها . وثمَّةَ أمثلةٌ لبعضِ اليوغيين الذين استطاعوا أن يُهيمنوا على أبدانهم هيْمنةً تجاوزُ المعقولَ .

وتنتهي الوسائلُ التي يستخدِمُها اليوغيُّ في تدريب نفسه إلى تكوين البدن تكوينًا سليمًا وإلى البلوغ بالفكْرِ إلى درجةِ الصفاءِ ، كما يكتسب له العمرُ الطويلَ . وكثير من الهنودِ وغيرِ الهنود يمارسون رياضةَ اليوغا دون أن يكون لهم معتَقَدُ اليوغيين .

وإذ كان هدفُ الفلسفةِ الهندوكيةِ البلوغَ إلى مرتبةِ النفسِ الكُلِّية بعد اتحادها بالنفوس الجزئية حين تطَّرِحُ جانبًا الزمانية والمكانية ، لذا كانت اليوغا هي السبيلَ الأمثَلَ لاتحادِ النفوسِ الجزئيَّة بالنفس الكلية من خلال الرياضةِ الرُّوحيةِ والبَدَنيَّة .

young lovers (drama) see: amorosi

ذاتِها ، لايعنيهم الانتصارُ العاجلُ على قوى الشرِّ بقدر ما تعنيهم المقاومةُ الدائمةُ وخوضُ المعاركِ دون استسلامٍ للهزائم . ولحظةُ الموتِ عندَ البطلِ الشماليِّ هي لحظةُ السَّعادةِ الحقيقيَّة فليس الموتُ عذابًا بل شرفٌ عزيز المنال . وهم يختلفون عن شُهداءِ المسيحيَّةِ الأوائل الذين وإن ضحَّوْا في تهوُّرٍ وشجاعةٍ فقد كان وراءَ تضحياتهم تطلُّعٌ إلى جنَّةٍ وارفةٍ تتلقَّاهم بأذرعٍ مفتوحةٍ . أما أبطالُ الشمالِ فالفناءُ بالمرصادِ لعالَمِهم كُلِّه ، يخلدون بعد الموت في ثرى الفالهالا وسط الفالكيرات Valkyries* ولكنهم يتأهَّبون لخوض المعركةِ من جديد وقد أصبحت أشدَّ ضراوةً وعُنفًا حتى وإنْ لم يكنْ لهم أمَلٌ في الانتصار .

وعاشت هذه البطولةُ المنزَّهة مادَّةً خصبة للشُّعراء النيوتون يَنسِجون منها ملاحِمهم حتى تحرَّك رهبان المسيحية عن عداءٍ لهذه العقيدة وتعقَّبوا دعاتها ومزَّقوا التراثَ الأسطوريَّ الشماليَّ والنيوتونيَّ شرَّ ممزَّق لم تفلتْ منه إلا قصيدة « أغنية نيبلونغ » Nibelungen Lied* في ألمانيا .

Yoga (rel.) يــوغــا

كلمة سنسكريتيَّة معناها « اتحاد » ، وتُطلَق على الحياة الصوفيَّة في العقيدة الهندوكيَّة والتي يُرادُ بها تخلُّصُ الإنسان من أوهامِ العالَمِ الحِسِّيِّ ليتَّحد بروح الكون الكبرى [براهما] وبلوغُ مرحلة النِّرفانه Nirvana * أي الفناء في الذات الإلهية ، باستخدام وضعات تُؤدَّى بدنيًّا asana والتحكُّم في الجهاز التنفُّسيِّ فهو يديمُ نظرَهُ إلى نقطةٍ بعينها دون أن يتحوَّل عنها ، وما إلى ذلك من التدريبات الرُّوحيَّة . وكان باتانغالي هو أوَّل من ألَّف كتابًا منهجيًّا عن اليوغا خلال القرن الثاني ق.م. وما من شكٍّ في أن هذا الكتاب كان له أثرُه البيِّن في نظريَّات علم النَّفس الحديثة على أيدي سيغموند فرويد وكارل يونغ .

واليوغا نظامٌ من نُظُم الفلسفة الهندية ، وأول ما عُرفت مبادئها الكلاسيكية كان في القرون الوسطى ، وكانت تُسمَّى « راجَة يوغا » Raja yoga أي « اليوغا الملَكيَّة » . وثمَّةَ فروعٌ أخرى من اليوغا نشأت مرتبطةً باليوغا الكلاسيكية أو مستقلَّة عنها وعلى

الإغدراسيل المقدَّسة يحرُسُهُ ميمر Mimir الحكيم . وكان من عادة الآلهة أن يعبروا قنطرةَ قَوْسِ قُزَحٍ المتأرجحةَ للجلوس إلى جوار هذا اليَنبوع يُصدِرون أحكامَهم للبَشر ، غير أن لعنةً ماحقةً تحوِّم أبدًا فوق شجرةِ الإغدراسيل المقدَّسة ، وحيَّةٌ رقطاءَ تَقضِم هي وصغارُها جذورَ هذه الشجرة إلى جوارِ عالَمِ الفَناء .

ولسوف تظلُّ الحيَّةُ وصِغارُها تقضِم حتى تسقُطَ الشجرةُ المقدَّسةُ فتنهار دِعامة الكون القويةُ الراسخةُ وينتهي معها الوجودُ ، حتى إذا خمَدَ الكونُ اللَّامعقولُ الذي يتحكَّم فيه آلهة أنانيون تألَّق نورٌ جديدٌ في سماءٍ وأرضٍ جديدتَين ، وتتحقَّق النبوءةُ القائلةُ بأن هزيمةَ الآلهةِ محتومةٌ وسقوطَ كبيرها قُوتان وشيكٌ كي ينفسِحَ المجالُ لبزوغ شمسِ الإنسان في الأُفُقِ الرَّحب وانعكاس أنوارِه على سطح كونٍ جديدٍ يشهدُ كفاحَ البَشريَّة الخارقِ التي تُقرِّر في نهايةِ المطافِ بقاءَ الأصلحِ من بني الإنسان ، ذلك العنصر الأسمى الذي يُفجِّر ينابيعَ الخيرِ والحقِّ ويسمو على الإله قُوتان ويستعصي على الشرِّ . ذلك الإنسان الموعودُ الذي يرثُ الأرضَ ومن عليها . ولعل هذا هو الذي أدَّى إلى ظُهورِ النزعةِ الآريةِ الجرمانيةِ التي تؤمن بنقاء الجنس الجرْمانيِّ وتفوُّقِه .

وتكشفُ الصورةُ التي تخيَّلها أهلُ الشمال للكون عن نظرتِهم التي تمثِّل جوْهَرَ التفكير الشماليِّ والنيوتونيِّ ، هذا الإيمان بثنائيةٍ تسيطرُ على الوجودِ وتجعلهُ مَشاعًا بين قوَّتَي الخير والشر المتكافئتَين ، وعن القدَرية التي يَرَوْن فيها أنه لا مَهْرب من القَضاء المحتوم .

ومن هنا بدأت فلسفتُهم المتَّسمة بالجَذَب والتشاؤمِ وأمَلُهم البعيدُ في ظهور عصر الوحدانيةِ الذي يسودُ فيه الخيرُ وحْدَهُ . ومن هُنا كذلك شاع الاستبسال بالرَّغم من فشلهم في سلسلة معاركهم الأولى ، هذا الإصرارُ على النَّصر الذي لَنْ يتحقَّقَ إلا بعد زوالِهم ، وذلك ما يجعل فكرهم البطوليَّ نقيًّا خالصًا ، فالبطولةُ عندهم أداةٌ لرسالةٍ وخُطوةٌ في سبيل الهدف . ولما كان الموتُ نفسُه طريقًا لتحقيقِ البطولةِ فإنهم يحملون أرواحَهم على أيديهم في مواجهةٍ دائمةٍ للأخطارِ واندفاعٍ سريع إلى المغامَرةِ ، وهم لايفعلون ذلك تأمينًا لمستقبل دنيويٍّ أو أخرويٍّ بل تقديسًا للبطولة

فتكثّف الإحساس بالارتفاع .

وقد سيطر مصوّرو المناظر الطبيعية خلال القرن ١٤ على التصوير الصينيّ بشكلٍ شديد الوضوح وبأسلوب مدرسةِ صون ، وتخصص بعضُهم في رسم أعوادِ البامبو مستغلين تباينات المِدادِ اللونية للحصولِ على الأثرِ الدراميّ المثير ، كما اتجه البعضُ الآخَرُ إلى اليابان حاملين معهم تقنةَ التصوير الصيني ونفائسَه . ولحُسْنِ الحظِّ أن جملةً من اللوحاتِ الجدارية المصوَّرةِ من عهدِ أسرة وَنْ لا تزال قائمةً وموضوعاتها كالعادةِ بوذيةً أو طاويَّة (انظر Taoism) تتألَّقُ جمالًا وتتفجر بالحيويّةِ والألوانِ وتوحي للمشاهدِ بأنه يتابعُ أحدَ المواكبِ أو المهرجانات.

(الصورتان ١٦٢أ ، ١٦٢ب)

الصينَ حتى عام ١٣٦٧ بُعث الفنانُ العالمُ الشّاعرُ الخطّاط المصوِّر [وِنْ تِشن WênJên] من جديدٍ ليبتكرَ أسلوبًا شاعريًّا الإيحاءِ بارعًا في تصويرِ ألسنةِ الأرضِ الممتدة في البحرِ والضباب المتلاشي بالتدريج. والقمم المحلّقةِ والمساحات الشاسعةِ . وخلال هذا العهدِ أيضًا أضاف الفنانون من الرهبان البوذيين إلى التصوير الدينيّ ألقًا من بصيرتِهم النافذةِ الباحثة عن الحقيقةِ خلف المرئيات ، ولعبت تقنــةُ المنظــور الفراغــيّ atmospheric* perspective دورًا بارزًا في الإيهام بالفراغ عن طريق التدرُّج اللّونيِّ في رسم الموضوعات المتراجعة إلى خلفيّةِ اللّوحةِ بما يعكسُ الجوَّ العامّ وينقلُه إلى إحساسِ المشاهد . وكان الفنانُ يصوِّر مساحاتٍ من الضبابِ تحجُبُ قممَ الأشجارِ أو سفوحَ الجبالِ والصخور

أسْرةُ وَنْ (١٢٧٩ــ١٣٦٨) Yüan dynasty

dynastie f. Yuan (cul.& arts)

غزا جنكيز خان Genghis Khan شمال الصين عام ١٢١٥ وتلاه ابنُه قوبلاي خان Kublai Khan فغزا الصين الجنوبية عام ١٢٧٩ حيث أنشأ أسرة مغولية تحكُمُ الصينَ باسم أُسرة وَنْ اتخذت من بكين عاصمةً لها .

وكان قوبلاي خان حاكمًا مستنيرًا فأسس أكاديميةً للتصوير دعا إليها فناني مدرسةِ صون Sung* الجنوبية ، وخلال حكمِ هذه الأسرةِ الذي استغرق ثمانين عامًا مارس الكثيرُ من فناني الصين التصويرَ . وكان من الطبيعيّ أن يواصلَ عددٌ من مصوِّري أُسرةِ صون إبداعَهُم خلالَ عهد أسرة وَنْ .

وفي عهد هذه الأسرة التي ظلّت تحكمُ

Z

Zahhak (Dahhak) **الضَّحّاك**

Dahâgh (Zahhak) (myth.)

جاء في شاهنامة الفردوسي أن الضَّحّاك كان قد عقد صفقةً مع الشيطان أصبح على أثرها تابعًا له مقابل أن يكونَ له نفوذٌ على الشياطين . غير أن إبليس تنكَّر في زيِّ طاهٍ وسيم وقبَّل كتفيه فانبثقت منهما حيَّتان لا تشبعان من دمِ البَشَر . فاعتزم أفريدون Faridun أن يضعَ نهاية لحُكْم الضحاكِ الذي دام ألف عام وأن يحرِّر العالَم من رِبْقةِ سَطْوته الشيطانية . فجاءه الملاكُ سرأَوش Sraosha * إله العدالة وقال له : « إن الله أمر بتعذيب الضَّحّاكِ طوال الزمان جزاءَ ما صنعت يداه ، فشُدَّ وِثاقه واحملْهُ وسِرْ به حتى ترى جبلين متقاربين فأوثِقْه حيث جبل دماوند » . وهناك وجد مغارةً غاصَّةً بالظُّلُمات تبدو حتى في ضوء الشَّمسِ الباهرِ ليلًا دامسًا ، فأمر بمسامير من حديدٍ دقَّها في جسمِ الضحّاك وثبَّته بها إلى صَخْرِ المغارة ليَلْقى عذابَه إلى يوم القيامة . وتبدو هذه الواقعةُ مصوَّرةً في مُنَمْنَمةٍ رائعةٍ بشاهنامة بايسنغر ١٤٣٩ المحفوظةِ بمكتبةِ قصر غولستان بطهران ، وكذلك في شاهنامة طهماسب ١٥٢٢ المحفوظة بمُتْحَف متروبوليتان بنيويورك . (صورة ٥٤٨)

Zal and Rudaba **زالُ ورُوذابة**

Zâl et Roûdâbé (myth.)

تروي شاهنامة الفردوسي أن سامَ بن نريمان بَهْلوانَ العالمِ في عهد منوجهر Minuchihr ظلَّ يبتهل إلى الله أن يهبَهُ ولدًا يكون قرَّةً لعَيْنه وسَنَدًا ، واستجاب الله لدُعائه فحملت منه إحدى جواريه ووضعت ذكرًا جميلَ الصورةِ أسماه زال غير أن شَعْرَه كان يشتعل شيبًا كرؤوس الشُّيوخ . وحَزِنَ سام حين رأى ولده على هذه الصورةِ وأمَرَ به فأخرجوه إلى جبلِ البُرز وهو جبَلٌ عظيمٌ من جبالِ الهند وصَعِدوا به إليه وتركوه وحيدًا .

وكانت العَنقاءُ قد اتَّخذَتْ لها عُشًّا في رأس الجبل ووضعَتْ فيه أولادها فلمَّا رأت الصبيَّ وحيدًا لاحولَ له رقَّ لَهُ قلبُها ورَفْرَفَتْ عليه بجناحيها ثم حَمَلَتْه إلى قِمَّةِ الجَبَلِ ووضعَتهُ بين أفراخِها حيث شبَّ بينهم وتَرَعْرَع . ورأى بعضُ رجالِ القبائل هذا الآدميَّ بين أفراخِ العَنقاء فتولَّاهم العَجَبُ وتداولوا أخباره في كلِّ مكان حتى وصل النَّبأ إلى سام ، فخفَّ إلى الجبل وتضرَّع إلى آلهته أن تردَّ إليه وَلَدَهُ ، ولما رأته العنقاءُ علمَتْ أنه والِدُ الطفل الذي كانت قد أسْمَتْهُ دستان فحملته ووضعَته بين يديه . وأخذ دستان يتدرَّب على أصول الحُكْم وذهب للصيد ذات يوم ونزل قُرْبَ أراضي كابل وكان لها مَلِكٌ يُدْعى مهراب خفَّ إليه ليَخْدُمَهُ . وأُعْجِبَ دستانُ بمهراب لجمال صورته ورشاقة قوامه ، وما زال يردِّد ذلك حتى علم أن له بنتًا « كالشمس الطالعةِ خُلِقَتْ من طينة الجمال » فهام بها وشغَفَهُ حُبُّها ، ودعاه مهراب ليُشرِّف داره فاعتذر إلا بعد الحصول على موافقة أبيه الملك سام .

وحين عاد مهراب إلى بيته ذكر أمام زوجته وابنته روذابه جمالَ صورة دستان وشهامَتَهُ فتدلَّهت هي الأخرى في حُبِّ دستان وتمنت أن تراه وتتصِلَ به . وفي منزلها شكَتْ هيامَها إلى خمسٍ من جَواريها فأنكرنه عليها أوَّل الأمر ثم ما لبِثْنَ أن رقَّت قلوبُهن لها فاحتَلْنَ حتى تراه وذهبْنَ إلى بُستانٍ قريب من خيام دستان يحمِل كلٌّ منهُنَّ طَبَقًا من ذهبٍ يجمعْنَ فيه الوردَ ، فلما رآهُنَّ دستان عبرَ النَّهر وسأل عنهُنَّ فعلم أنَّهن من جواري روذابه ، فخرج إلى شاطئِ النَّهر وأطلق سهمًا أوقع به طيرًا على الجانب الآخر من النَّهر وأمر غُلامًا من أتباعه بأن يعبُر ليأتيه به حيث قابَلَ الجواري . فسألْنَه إحداهُنَّ عمَّن يكون هذا الأمير الجميل الطَّلْعة فأخبرَهنَّ بأنه دستان ابن ملك الهند ، فأسرَّت إليه الجارية بأن خلف الحُجُب أميرةً كالقَمَر ليلةَ اكتمالِه وقالت إن لديها سرًّا لا تبوح به إلا للأمير . ولما نقل الغلامُ هذا الحديثَ إلى الأميرِ عبَرَ النَّهرَ إلى البُسْتانِ واختلى بالجارية وأفضى إليها بمكنون سرِّه فصارحته بما كان من أمر روذابه وهيامِها به ، وتتابعت الرسائلُ بين العاشقَيْن حتى تواعَدا على اللِّقاء . ولما جنَّ اللَّيلُ عبر دستان إلى قصرِ الأميرة داخل البُستان ووقف تحت شُرفَتِها وألقى بخُطّاف مَرْبوطٍ به حبلٌ نحْوَ السُّور المحصَّن للقصر فانْشَبَ به الخُطّاف وتدلَّى منه الحَبْلُ فتسلَّقَهُ حتى بلَغَ مكانَها وطال بينهما الحديثُ والسَّمَرُ وباتا يتناجيان التَّوْقَ ولَوْعةَ الهيامِ والفراقِ حتى طلعَ الفَجْرُ فافترقا متعاهدَين على ألا يقرَبَ كلٌّ واحدٍ منهما صاحبَه حتى يجمعَ اللهُ بينهما بالزَّواج . وتضمُّ شاهنامة تبريز ١٣٧٠ بمُتْحَف طوب قابو بإستنبول منمنمةً للعَنْقاءِ وهي تحمل زال إلى عُشِّه بجبل البُرز وأخرى لزال وهو يطلق سهمه ليصيدَ طائرًا ذريعةً يبلِّغُ بها رسالةً إلى وصيفات روذابه . كما تضمُّ شاهنامة بايسنغر ١٤٣٩ المحفوظة بمكتبة قصر غولستان بطهران منمنمةً تسجِّل لقاءَ زال بروذابه . كذلك

فكريّة أو رمزيّة . ولا تحتوي الموندو على أيّة موضوعات لها صلة من قُرب أو من بُعد بالشئون الدينية أو الرُّوحانية ، مثل البحث عن الله أو الخلاص أو التنزيل أو الخطيئة أو الذنوب أو الغفران . وبتوسّع أصحابُ مذهب زن في معنى الخَلاص فيلمّسونه في أعمالٍ أخرى كفلاحةِ الأرض أو النجارة أو امتهانِ مهنةٍ بسيطةٍ كالخِدْمة ، ويعدُّون التطلّع إلى الزهور أو التحابا بين الناس من علامات التجلّي ويحسُّون في ترتيل المرتَّل لونًا من ألوان الخلاص الرُّوحيّ . وهم لا يؤمنون أن ثمّة نفعًا وراء الجَدَل والوعْظ والتأويل وتفعيد النظريات ، بل يؤمنون بأن في النّفس وَحْدَها يكمُن الجوابُ عن كلّ سؤال . وهم يضربون المثَل بجُهْد الزّنيّ في سبيل إسعادِ البَشَر برأسٍ مُعَفّرٍ بالتّراب ووجْهٍ ملطّخٍ بالطّين ، وهذا يعني ما ينبغي أن يكابده الزّنيّ من أجلِ الإنسانيّة .

وكان لمذهب زن ازدهاره في الصين في عهدِ أسرتي طان T'ang* وصون Sung* ثم أخذ يضمحلّ في عهد أسرة مين Ming* . ولم تبقَ لهذا المذهب بقيّةٌ في بُلدان العالَم غير اليابان ، إذ فيها اليوم منهم ما يربو على خمسة ملايين نسمة ، وهو ما يعني أن لهم قوّةً ما .

(انظر Ch'an Buddhism)

(الصور ١٥١ ، ١٥٢ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧٢ ، ٧١١)

Zen art **فنُّ مَذهبِ زنْ [زنْ غيغا]**
(Japanese: Zen giga) *l'art m. Zen* (arts)

أبدع اليابانيون التشانيون Ch'an مجموعةً من الصور أطلقوا عليها مصطلح « زنْ غيغا » أي صور أنشطة الزّن Zen * ، وتوحي — على غرار الأدب الذي نصوّره — بالسُّبل المُفضية إلى الاستنارة ، غير أنها تتشكل من نوعيات متعددة ، يتكون الجزءُ الأكبر منها من صُوَرٍ للزيارات واللّقاءات والحوارات التي كانت تجري بين أساتذة الزّن وتلامذتهم ، ويُطلق على هذه النوعية اسمُ « اللّقاء الرُّوحيّ » أو « الزيارة التشانية » ، وهو مصطلح لا يزال مُستخدَمًا بَيْن أتْباع العقيدةِ حتى اليوم . وثمّةَ نوعٌ آخرُ مِنَ الصُّوَرِ يسجل لقاءاتٍ بين رهبان الزّن وبين أفراد لم يدينوا بعد بالعقيدة التشانية ، وغالبًا ما تحمل عناوين

الخَدَمُ بلهجةِ مدينة برغامو Bergamo في شمال إيطاليا التي كانت تورّدُ أهلَها الفقراءَ لتأدية مهمّةِ الخَدمِ في كافّةِ أرجاءِ إيطاليا ، كما كان اسمُ زاني في برغامو هو المرادف لاسمِ جوڤاني . ويشتهرُ من بين الخَدَمِ أرلِكينو Arlecchino* وميتزيتينو Mezzetino وبريغيلّا Brighella* وبولتشينلّا (Punch) Polcinella* (صورة ٨١)

Zarathustra (rel.) see: **Zoroaster**

Zarzuela (Sp.) (mus.) **ثارثويلا**

لونٌ من ألوان الترويح الموسيقيّ المسرحيّ كان ولا يزالُ معروفًا في إسبانيا . والثارثويلا هي في الواقعِ الأوبرا الهزليّةُ الإسبانيّةُ التّقليديّة comic opera* ، وتكون عادةً من فصلٍ واحد ، وتضمُّ إلى أغانيها وأناشيد الكوروس حِوارًا كلاميًّا يكون في الأكثر مليئًا بالسُّخرية .

Zen (rel.) **زَنْ**

طائفةٌ بوذيّةٌ من اليابان تمزج بين ديانةٍ يابانيةٍ قديمةٍ هي الشنتويّة Shinto* وأخرى صينيّةٍ هي تشان Ch'an جاء بها إلى اليابان الرّاهبُ إيساي Eisai عام ١١٩٢ . ويذهب أصْحابُ هذه العقيدة إلى أنّها تتّفق مع البوذيّة في جوهَرِها الذي هو مرتبةُ الاستنارة التي كانت لبوذا وَحْدَهُ ، وذلك من خلال الاستغراق في التأمّل . وكانت تعاليمُ هذا الراهب تبعُد البعد كلّه عن مدلولِ النصوصِ الدّينية البوذيّة ولا تبجّل غير شخص البوذا . ويتناقل المتعبّدون هذه العقيدةَ على نحوٍ خاصٍّ يقوم فيها الذّهنُ لا اللسانُ بتبادُلِ الأفكار ، فهم يعدُّون الكَلِمات والحروفَ ليست غيرَ صيغٍ ترمُز إلى الهدفِ الأسمى الذي عنده مصيرُ حياةِ البوذيّ ، ثمّ هو مع هذا نقطةُ البدءِ تبدأ منه الحياة .

وتحدثنا الأساطيرُ أن مذهبَ زنْ قد نشأ أول ما نشأ بالهند ، ومنها انتقل إلى الصين بعد أن استوى مذهبًا في القرن السادس الميلاديّ ، ولكنّ الراجحَ أنّ نشأته كانت بالصين .

ويلخّصُ أصحابُ هذا المذهبِ نظريّتهم في صورةِ أسئلةٍ وأجوبة يسمُّونها « مُونْدُو » ، mondo تبعثُ على إنعاشِ الفكر لأنها منبثقةٌ من الحياة نفْسها موصولةً بها دون وساطةٍ

تضمُّ شاهنامة طهماسب ١٥٢٢ المحفوظةَ بمُتحف متروبوليتان العَديدَ من المنمنمات التي تسجِّل هذه القصّةَ . (صورة ٧١٣)

Zaman, Mohammad **محمد زمان**
(the painter) *Mohammad Zaman* *(le peintre)* (arts)

أوفَدَ الشّاهُ عبّاسُ الثاني Shah *Abbas في مستهلِّ عَهْدِه الفنّانَ محمد زمان للدّراسة في روما ، وهناك تحوّل إلى المسيحية وتسمّى باسم پاولو زمان . وبعد عودته إلى إيران أخفى ديانته الجديدة غير أن أحاديثه كشفت عن إيثارِه النصرانية على الإسلام . وإزاء الشكوك التي بدأت تحومُ حوله فرّ ملتجئًا إلى الهند حيث أظلّه شاه جهان (١٦٢١–١٦٥٩) بحمايته ومنحه راتبًا على أنّه موظّف في الدّولةِ وأوفده إلى كشمير حيث كان يلجأ المهاجرون الفُرْس إلى أن استُدعي من جديد إلى إيران . وقد تجلّى في تصاوير محمد زمان التأثير الأوربيّ ، فجاءت ثياب شخوصه في أغلب الأحيان أوربيةً ، كما جاءت مناظرهُ الخلوية مقتبسَةً عن المناظر الإيطالية المعاصرة .

(صورة ٦٧٥)

Zanni (drama) **زانّي**

هم الخَدَمُ في الملهاة المرتجلة commedia* dell'arte وجميعهم يرتدون الأقنعة ، وكانت الشخصيّات المقنّعةُ عادةً هي أهمّ شخصيّاتِ هذه الروايات المُفعمة بالحيويّة والشّغَب . ويتّصِفُ هؤلاء الخدمُ عامّةً بسلامةِ الفِطْرةِ والأفكارِ النيّرةِ والاستعدادِ الدائم للسُّخْريةِ والتآمُرِ والمخاتلةِ والمشاجرةِ وأحيانًا بالجُبْنِ والحِقْدِ وسلاطَةِ اللسانِ ، ولكنهم في جميع الأحوال متأهّبون لمدّ يد المساعدة نظير ما يتفاضونه من ثَمن . وينطوي سلوكُ هؤلاء الخدمِ الجشعين الذين لا يكفّون عن الشراب على السَّخَط والتمرُّدِ والانتقام من الظُّلم .

ويتنكّر الخدمُ بأنصافِ أقنعةٍ من الجِلْدِ تلتصق بها اللّحيةُ والشّعْر ، كما كانوا يعتمرون بقُبّعاتٍ عريضةِ الحافاتِ تنبثق منها ريشاتٌ طويلةٌ ويرتدون ثيابًا رَثّةً مُهلْهلةً . وتقع على عاتقِ هؤلاء الخَدَم مهمّةُ تحريكِ أحداثِ الملهاة بمعنى القيام بالجانب الفكاهيّ الإيجابيّ على العكس من الجانب الفكاهيّ السلبيّ الذي تقوم به الشخصياتُ الأخرى . ويتحدث

التصوير بهذه التقنية يمارسون نشاطهم . وبينما تناول مصوِّرو « السويبوكو » خلال القرن الرابع عشَرَ العديد من الموضوعات ، نزع المصورون خلال القرن الخامس عشَرَ نحو التخصص ، وغالبًا ما نجد الأشعار مدوَّنة على هذا النوع من الصور ، ونلمس العلاقة الوثيقة بين الفن والأدب في عباراتٍ مثل « القصيدة النَّثْرية هي تصْوير في مُصاحَبَة صَوْت » أو « التصوير هو قصيدة شعرية بلا صوت » .

وكان فنّانو الزّن يتصرَّفون أحيانًا تصرُّفاتٍ شاذَّةً عجيبةً ، فيمتطون ظهور الحمير بالمعكوس ويتبارون في عبّ أكواب الجعَة ويتبادلون النّكات ويصفعون بعضهم البعض عسى أن يقدح أحدُهم زناد فكر الآخر ، فيصلوا في آخرِ الأمر إلى قدرٍ من الاستنارة التي بلغها بوذا من قبل ، والتي شعر بعض الفلاسفة البوذيين أنهم بلغوها عن طريق الاستغراق في التأمل . وحاول فنانو مذهب زنْ أن يكتشفوا في كل تفصيل من تفاصيل الطبيعة وعالم الإنسان والحيوان معنًى يفكّ طلاسمَ الكون ، فكل نشاط يؤديه المرء خلالَ يومه كصبِّ الشاي أو المبارزة أو نظم الشعر أو التردد على الأسواق قد يهيئ سلسلة من الأفكار والمشاعر تُفضي إلى الاستنارة . وهكذا أخذ فنانو مذهب زن يدرّبون أنفسهم سنوات طوالًا مسترشدين بقول أحد أساطينهم : « أنفق في رسم البامبو [الخيزران] عشْرَ سنين ، بل استحِلْ أنت إلى خيزرانة إن شئت ، ثم انس كل شيء عنها حين تشرع في الرسم » . وقد أصبح مذهب زنْ واضحَ الأثر على الفن الغربيّ الآن ، فلسفةً كان أو مذهبًا فنيًا ، كما كان تأثيره بالغًا على مسار الثقافة اليابانية لمدة تتجاوزُ ثلاثةَ قرونٍ ونصفَ القرن ، فهيمن على النشاط الفكري والفني ، كما أسهم إسهامًا ملحوظًا في أنماط التعلم ، وقدّم إرشاداتٍ دينيةً وخلقيةً بلا حدودٍ في عصر تميّز بالعنف والاضطراب . وتحت الحكم السلطوي لشوغونات طوكوغاوا Tokugawa* (١٦١٥–١٨٦٧) تراجعت حيوية مذهب زنْ واتّسم نشاطه بالشكليات التقليدية الفارغة ، ومع ذلك لم يتوقف عن تقديم أساتذة عباقرة كرّسوا حياتهم للعلم والفن . وأعظم شخصيات الزّن خلالَ حقبة أساتذة الزّن في أُسْلوبٍ قصصيّ أو في شكل حِكْمة على تلاميذهم لحفزهم على إعْمالِ الفكر ، فضلًا عن كمية ضخمة من الكتابات الدنيوية كالمذكرات ودواوين الشعر . وقد كان بعض الرهبان يُحسُّون بالخشية بين الفَيْنة والفَيْنة من أن تزول الحيوية الروحية لمذهبهم مع كثرة تدوين أقوال الأساتذة ومواعظهم ، فكانوا يصادرون بعضَ مجموعات « الكُوان » الشهيرة ويُشْعلونَ فيها النار . وبرغم هذه الاتجاهات التدميرية التي كانت في الأصل نهجَ التشانيين الصينيين ، فإن حجمَ المواد المكتوبة التي حفظها لنا الزمن سواء في شكل كتب أو وثائق خطية — ضخمٌ هائل . ويُطلق على مخطوطات رهبان التشان اسم « بوكُوزيكي » bokuseki ومعناها الحرفي « آثار الماضي بالمداد » ink traces . وكان الكثير من رهبان الزّن من فناني الخطوط calligraphy* .

وقد شاهد رهبان الزّن الذين قاموا برحلاتهم البعيدة إلى أديرة جنوبي الصين خلال القرن الثالثَ عشَرَ لونًا من ألوان التصوير المثير وهو التصوير بالمداد ذي اللون الفرد ink-monochrome الذي دعوه « سويْبُوكو » suiboku فألهب خيالَهم وأيقظ فيهم الولَع بالمحاكاة والابتكار .

ولقد ازدهر التصوير والكتابة الخطية في أديرة التشان حتى بلغ القمة ، ولعل مردّ ذلك — إلى حدٍّ ما — إلى الدور التقليدي الذي يلعبه الدير كمعتزَل عن العالم الدنيوي بما يعجّ به من مفاتنَ ومفاسد . وكان رهبان الزن — شأنُهم شأنُ أي كهنة في أية عقيدة — دائبي الحج إلى المراكز الدينية في الصين ، إذ كانوا توّاقينَ لا للحصول على المعرفة فحسبُ بل أيضًا على المظاهر الملموسة للعقيدة ، مثل الأدوات الدينية التي يمكن استخدامها لنشْر المذهب لدى عودتهم إلى اليابان . وكان تصويرُ اليورتريهات الرسمية « تشِنْسُو » يصوِّر كبارَرجال العقيدة ، على أن تكونَ الكتابةُ الخطّية في رَأْسِ الصُّورة ، غير أن عدد الصور بالمداد ذي اللون الفرد « سويْبُوكو » المبكرة التي عاد بها الكهنة إلى اليابان خلال حقبة كاماكورا ومستهل حقبة موروماكي يدلّ أيضًا على أن هذه التقنية كانت محلَّ تقدير كبير . والراجح أن الرهبان اليابانيين قد زاروا أديرة التشان الرئيسية حيث كان المتخصِّصون في « سؤال وجواب » للدلالة على الحوار الذي يُطلق عليه اليابانيون كلمة « مُونْدو » mondo (انظر Ch'an Buddhism) ، وهو لونٌ من التصوير الوصفي لايبعد أحيانًا عن صور الشخوص التاريخية ، ومن ثَمَّ فليس من المستغرَب أنه قد اجتذب فنانينَ لم تُعرف عنهم أيّةُ صلة بالتشانية البوذية .

وثمَّةَ نوعيةٌ أخرى تثير أحيانًا مشاكلَ عويصةً عند محاولة تفسيرها ، وهي تلك الصور التي يُفترض أنها تمثِّل راهبَ التشان وهو في حالة بلوغ الاستنارة . فتُراث التشان مليءٌ بذكر المواقع التي يعتزل فيها راهب التشان والظروف التي تحيط به فيها وهو مستغرقٌ في تأمُّلاته التي ينشد منها الارتقاء إلى مرتبة الاستنارة ، كاعتزاله على شاطئ قناة يُصغي إلى صوت ارتطام حجرٍ بقصبات البامبو المنتشر على امتداد الشطّ ، أو وهو يحدِّق إلى صورة وجهه المنعكسة على صفحة الماء .

وليس من المعروف متى ظهرت أولى اليورتريهات الرسمية اليابانية المعروفة باسم « تشِنْسُو » Chinso على أيدي فناني الزّن ، ولكنَّ الراجحَ أن ذلك كان في الرُّبع الثالث من القرن الثالثَ عشَرَ . وعندما نتأمل صُوَرَ رُهْبان التشان في يورتريهات التشنسو نجد من العسير علينا معرفةَ إذا ماكانت مثلُ هذه اليورتريهات قد صُوِّرت في الصين أم هي محاكاةٌ يابانية بالغةُ الدِّقة . والمعروف أن مصوِّري التشنسو الصينيين كانوا يعزفون عن التوقيع على يورتريهاتهم ، والراجح أن مصوِّري الزّن اليابانيين الأوائل قد ساروا على نهجهم . وماكاد القرن الرابع عشَرَ ينتصِف حتى برع الفنانون اليابانيون في بلوغ الذِّروة في إبداع لوحات التشِنْسُو . وقد يكون من التناقض الظاهري أن يصدر عن نِحْلة ذهبت إلى أبعد الحدود في الإيمان بفكرة « انتقال الرسالة عن غير طريق الأسفار المدوَّنة ، ودون الاعتماد على الكلمات والحروف » قدرٌ كبيرٌ من المواد المكتوبة سواءٌ أكانت مواعظَ أو دعوةً دينية أو أناشيد أو تراتيلَ ، أو أقْوالًا لعددٍ من آباء المذهب وكبار رجال الدين ، أو تراجمَ لأشخاص أو عباراتِ « الكُوان » Kôan . المُلغزة التي تدعو إلى التّفكيرِ والتّأمّل التي كان يطرحها

وهو النسر .

وما لبث عبادة زيوس في الأوليمب أن حلّت محلّ عبادة والدته غَيا [الأرض الأم] ، فمنذ عام ٧٧٦ ق.م كانت الألعاب الأوليمبية تقام تكريمًا لزيوس كبير الآلهة ، وكانت تتشكّل من خمسَ عشرةَ مباراةً متنوّعةً في العَدْو ورمي القُرص أو الرُّمح والمُلاكمة والمُصارعة وسباق المَركبات وما إليها . وفي نهاية المباريات يتوّج الرياضيون الفائزون بأغصان الزيتون ويُمنحون الجوائز وتُختتمُ الدورة بموكب مهيب ومأدبة رسميّة .

وكان زيوس عظيم الشَّغف بالنساء ، لا يكاد يلمح أنثى جميلةً — إلهة كانت أم بشرًا — حتى يهيمَ بها ويحتال للإيقاع بها ، لا ينتابه أدنى خجلٍ حتى ولو اضطرَّ إلى التنكر في صورة حيوان ليبلغ وطره منها .

(صورة ٦٧٨)

زُوكْسيس

Zeuxis (arts)

(٤٢٥-٤٠٠ ق.م)

مصوِّر إغريقيّ من هرقليا Herakleia ينتمي إلى المدرسة الأيونية Ionic* ، وكان مُعاصرًا ومنافسًا للمصوِّر باراسيوس Parrhasios* ، اشتهر بصُورةِ هيلينا بمَعْبَد هيرا في كرونونا (ويُقالُ في أغريغنتوم) التي جمعَ في شكلها وملامحها سِحْرَ خمسٍ من أجملِ صبايا مدينة كرونونا ، وتُعَدُّ إحدى روائعه في مَجالِ المُحاكاةِ الواقعيّة . ويذكرُ المُؤرِّخ پلينيوس في كتابه « التاريخ الطَّبيعي » (٣٥ : ٣٦) أن زوكسيس قد طلَب أن تتجرَّدَ عذارى تلكَ النّاحية من ثيابهنَّ ليتسنّى له أن يتعرَّف مواطنَ الجَمالِ في كلٍّ منهن ، فجمعَ من هذه ومن تلكَ ما تتميَّزُ به من سِمةٍ جَماليَّة ، وضمَّ هذا كُلَّهُ في صُورةٍ واحدة .

وثمّةَ صورةٌ له تُبيِّنُ هذه الواقِعة ، إذ نراهُ واقفًا إلى لوْحةٍ على حامِلها والفتيات من حوله عاريات تترقّبُ كلُّ واحدةٍ منهنَّ دَوْرَها .

ومثْلُ هذا أُثِرَ عن المصوِّر أبيللِس Apelles* وهو يرسمُ صورةَ الرّبّة ديانا المدعوّة « ديانا مدينة إفسوس » .

وقد استخلصَ زُوكْسيس من التّجديد التّقني الذي أدخله المصوِّر أبوللودوروس Apollodorus* ما جعله يستبْدل بالتّصوير التّقليديّ الملوَّن تصويرًا أصيلًا يقومُ على

على المَرَدةِ « التيتان » Titans* الذين كانوا يسكنون السماء وانضمَّ إليهم أطلس وَحدَهُ .

وكان زيوس قد استعان على أبيه بالسيكلوپيس Cyclopes* والهيكاتونخيرس بعد أن أطلقَ سراحهم بمشورة أمّه فسخَّروا له الرعد والبرق والصواعق ، وأمدّه پوزيدون بحربةٍ نافذة وهاديس بخوذةٍ واقية . وكان أن أردت صاعقة من تلك الصواعق التي سخّرها السيكلوپيس لزيوس بحياة ابن لأپوللو هو إسكليپيوس ، فثار أپوللو لمقتل ابنه وقضى على السيكلوپيس .

واستطاع زيوس أن يهزمَ المَردةَ « التيتان » ويطردَهُم من السماء وأقصى أباه عن العرش ونُصِّب كبيرًا لآلهةِ الأوليمب ، وقسَّم الكونَ فمَنَحَ هاديس العالَمَ السُّفْليّ وپوزيدون مملكةَ البحار واستأثر لنفسه بالسماء والأرض وسائر الظواهرِ الطبيعية من رعْدٍ وبرقٍ وصواعقَ .

وهكذا سقط كرونوس أسيرًا في قبضة زيوس فألقى به في ظِلال ساحة العقاب في العالم السفليّ « تارتاروس » Tartarus* وانفرد هو بحُكْمِ العالَم . وعلى هذا النحو غدا زيوس ربَّ أربابِ الإغريق وسيِّد مَجلسِ الآلهةِ الكِبار يتربَّعُ على عرشِ الأوليمب وهو المعزُّ المذلُّ صاحب القُدرات والخوارق في تصريف أمور الكون ، وهو صاحب العواصف والأعاصير يَهدُّ بها كيانَ خصومِه ويؤدِّبُ أبناء البشر ، وهو مُطْلِقُ الرياحِ من قماقِمها حُبْلى بالأمطار والسيولِ وموزِّعُ الأقدارِ كما يَهْوَى بغير حساب . وهو أخصبُ الآلهةِ إنجابًا وقدرةً على تصيُّدِ اللّذَّةِ ، محتدِمةٌ عواطِفُهُ وجيَّاشٌ شَبَقُه . كان جليلًا مهيبَ الطَّلْعةِ صوَّره شُعراءُ الإغريقِ بخصلاتٍ نوّاسةٍ على جبينه الوضّاء ولحيةٍ منحوِّيةِ اللُّمات مهذّبةٍ مُشذّبة قابضًا على رمز النّصرِ بيمناه حاملًا الصَّوْلجانَ بيسراه وعلى رأسه تاجٌ من أغصان الزيتون أو البلُّوط ، يزدان دِرْعُه برأس الغورغونه Gorgones* ، وفي ركابه يختال النّسر مُمْسِكًا دومًا بالصاعقة . وعلى خدمته تقومُ ابنتُهُ وساقيتُهُ هيبي « غانوميدا » والغلام غانيميديس الفريجي الذي اشتعل قلب كبيرِ الآلهة بحبِّه فاحتال لاختطافه . ولكي يبلغ ما يريدُ آثر أن يصوغَ نفْسَهُ في صورةٍ مغايرةٍ لصورته تضليلًا وتمويهًا فاختار صورة ذلك الطائر الذي يُطيقُ حمل صواعقه على جناحيه

إدُو Edo* هو هاكوين إيكاكو Hakuin Ekaku (١٦٨٥-١٧٦٨) الذي صرف معظم سِني عمره في العمل بحماسة على بعثِ الحياة من جديد في مذهب زِنْ خلالَ القرن الثامنَ عشرَ ، فلم يألُ جهدًا في نشر العقيدة بين عامّة الشعب ، كما وفد عليه التلاميذ والمريدون في أعدادٍ غفيرة من شتّى أنحاء البلاد . ورغم أنه كان إلى جانبِ ذلك مصوِّرًا بارعًا ، إلا أن كتابته الخطِّية تُعد أكثرَ أشكاله الفنية تعبيرًا . وظل مذهب الزِّنْ فلْسفةً حيّة في اليابان إلى يومنا هذا ، فلا يزال المصوِّرون والخطّاطون يقدمون أعمالًا فنية وَفق التقاليد التي رسّخها أساتذة الزِّنْ في حِقبة إدُو .

(انظر Ch'an Buddhism)

Zeus (Jupiter) *Zeus (Jupiter)* (myth.)

زِيُوس ، زوس [جوپيتر عند الرُّومان]

نشأ زيوس في جزيرة كريت في رعاية الحوريّة ميليسيا « النحلة » التي كانت تُطعمه أقراصَ الشَّهدِ والحورية أمالثيا Amalthea التي كانت تُرضعُه لبنَ العَنْزِ التي حملَتْ اسم أمالثيا ، والتي يُقالُ إن زيوس قد تعلّق بأخذِ قرنيها فانكسر ، وقد عوّضها عن ذلك بأن مَسَحَ على ضرعها فأصبح ندبًا لاينقطع دَرُّه على حالبها . وهذا ما يعللون به ظهورَ العَنْزِ بين الكواكبِ السيّارة بقرن واحدٍ يسمّونه قـرنَ الرَّخـاء والخصب والوَفْـرة cornucopia* . ولم يكد يكتمل نضجُ زيوس حتى ارتقى إلى السماء معتزمًا إيقاعَ العقاب بأبيه كرونوس Cronus* ولما لقي أباه زايلَه كلُّ خوفٍ وتردُّدٍ وأخذ يتحبَّب إليه مُخفيًا ماكان ينتويه . وظلَّ طموحهُ يتزايدُ حتى اعتزم إقصاءَ أبيه عن عرشه وانتزاعهُ منه . وقد انتهز فرصةً قدّم خلالها لأبيه شرابًا سحْريًّا فلم يكد كرونوس يتناوَلُ الشرابَ حتى أفاءَ ماكان قد ابتلعه من أبناءٍ ساعة وُلدوا ، ووجد زيوس إلى جانبه إخوةً لم يكن يعرفُهُم هم هيرا وديميتير وهستيا وهاديس وپوزيدون الذين شكّلوا هم وزيوس وأبناؤه هيفايستوس وهرميس وآريس وأپوللو وأثينا وأرتيميس مجموعة آلهةِ الأوليمب الاثني عشرَ . وحينئذٍ أخذ زيوس يؤلِّب إخوته على أبيهم . وما لبث أن ضمّ إليه ابنَي عمّه پروميثيوس Prometheus* وإپيميثيوس وشنّوا معًا حربًا

الرئيسيين في دين الفرس ، وأولهما أن للكون قانونًا لايحيدُ عنه ، وأن له ظواهرَ طبيعيّةً لايعتريها التغيير ، وثانيهما أن ثمّةَ صِدامًا بين الخير والشر وبين الضوء والظلمة وبين الخصب والجدب ، إلا أن زردشت حصر آلهة الخير العديدة في إلهٍ واحد هو أهُورَا مَزْدا ، كما حصر آلهة الشرّ في إله واحد هو أنكرامينو أو أهْرِيمان . وهكذا كان زردشت من وجهة النظر العقائدية موحِّدًا يرى للعالم إلهًا واحدًا ، ومن الناحية الفلسفية ثَنَوِيًّا لما ينطوي عليه العالمُ من خيرٍ وشرٍّ في صراعٍ مستديم . فلقد ذهب زردشت إلى أن الصراعَ بين الأخوين سيستمرُّ بضعةَ آلافٍ من السنين إلى أن ينتهي باندحار أهريمان واختفائه وانفرادِ أهورا مزدا بألوهيَّة الكون ، ومن ثمَّ يقول البعض إن الديانة الزردشتية هي ديانةُ توحيدٍ لأن نهايتها إله واحد .

ولا يزال تاريخُ النبيِّ زردشت مُصْلِحِ الدِّين المزديِّ مجهولًا ، والراجحُ أنه نشرَ تعاليمَ دينه حَوالَي القرن ٧ ق.م. وكان يرى أن سلوكَ الإنسان ينبغي أن يتَّسم بالنوايا والأعمال والكلمات الطيبة وأن المرء إذا جاءه الموتُ وُزِنتْ أعمالُ الرُّوحِ وحُوسِبتْ على ما اقترفت . وقدَّس أتباعُ زردشت النَّارَ حتى عدَّهم البعضُ عبدةَ النار . وحرَّمت الزرْدشْتيَّةُ الزروانية *Zurvanism في عهد الساسانيين دفنَ جُثثِ الموتى وقضتْ بتركها فوق « الداخما » (أي المصطبة العالية) لتنهشَها الطيورُ الجارحة باعتبار جثَّة الميْتِ نجسةً تدنِّس الأرضَ ولا يجوز لَمْسُها .

وكانت الزردشتية الأصيلةُ قبل الزروانية تحتِّم دفنَ الموتى في بُسْتانٍ يانع بالزهور تجري فوقَه المياه . ويقال إنه من بين أسباب ترحيب الفُرس بالإسلام أنه أباح لهم دفنَ موتاهم بما يساير العقيدةَ الأصلية لدين زردشت ، كما نهاهم عن تعريض جُثثِ الموتى للطيور الجارحة فوق الداخما .

Zoroaster's Ka' ba (rel.) see:
Ka' ba-i Zardusht

Zoser (Djoser) **زُوسَر**

Djeser (rel.)

به بدأ حُكْمُ الأسرةِ الثالثةِ بمصرَ القديمة التي كانت بشيرًا بعهدٍ جديدٍ له حضارتُهُ التي

الإنسانُ من وَصْلِ نفسه بالسماء والتمكين للآلهة في عليائها من أن تجدَ ما تهبطُ عليه إلى الأرض ، وكذلك كان الغلوُّ في السُّمُوِّ يعني شِدَّةَ القُدْسيَّة . ومن أجل هذا كانت تُقام على قمة هذه الأبراج معابدُ خاصة لايرقى إليها غير الكهنة حيث يهبط الإله لمنح البشر الحياة . وفي تلك المعابد الخاصَّة كان الكهنة يخلُون إلى عبادة الإله وتمجيده مقرِّبينَ له القرابين .

وإذا عرفنا أن هذا المبنى الضَّخْم كان يُشادُ من قوالبَ من اللَّبِن لايزيد ضلعُ الواحد منها على ٤٠ سنتيمترًا أدركنا مدى الجهد الذي كان يتطلّبه صنعُ ملايين القوالب ثم صفُّها صفوفًا ضمِنت لها البقاء والثبات . ولا تزال زقُّورة أُورْ صامدةً تغالبُ أربعة آلاف عام بما فيها من عبث الأبدي وصروف الزمن القاسية . (صورة ٦٧٣)

zigzag (arch.) **مُتَعرِّجات مِنْشاريَّة**

خط متكسِّر على هيئة أسنان المِنشار(مج) .

zoomorphic ornaments **زَخارِفُ حَيَوانيَّة**

ornements m. pl. zoomorphiques (arts)

زخرفةٌ تُستخدمُ فيها صورُ الحَيوان .

Zoroaster (Zarathustra) **زَرْدُشْت**

Zoroastre (rel.)

ظهر هذا النبيُّ أيام الملكِ كُشتاسب الذي أكسبَ دخوله في دين زردشت هذه المِلَّة قوةً ومَنَعةً ، وجعلتْهُ العمادَ الروحيَّ للدولة الأكمينية حتى إن الإسكندرَ الأكبرَ حين هزم دارا الثالث وقتله عمد إلى هَدْم هذا الرُّكْنِ الروحيِّ في الأمة ، غير أنه فشلَ في هذا المَسْعى لأن البارث نجحوا في الحفاظ على دين أسلافهم ، دين زردشت . ولما كانت الدولة الساسانيةُ ، أمر الملكُ أُردشير أخذ موابذة زردشت المعروف باسم تَنْسَر Tansar* بأن يجمعَ شتاتَ الأوستا Avesta* وأن يُسطِّرَها في سفرٍ واحدٍ ، فكانت الأوستا التي عُرفت باسم « خرده أوستا » أي مختصر الأوستا الذي نعرفه اليوم .

والزردشتية مذهبُ إصلاحٍ اجتماعيٍّ عظيم قام به مُصْلِحٌ فذٌّ بعد أن استلْهَم عقيدته من الفيدا Veda* الهندية وأضاف إليها إصلاحه الاجتماعيَّ الذي لا يزال تأثيرُه قائمًا إلى الآن في إيران ، وإن لم يخرج زردشت عن المبدأين

اسْتِغْلالِ تقْنيةِ الإشراقِ والعَتمة chiaroscuro* . وممّا يتردَّد عن مهارته الفائقة في خداعِ البصر أنَّ الطُّيور انقضَّتْ على عناقيد العِنب التي صوَّرها في إحْدى لَوْحاتِه لِفَرْطِ واقعيَّتِها . ولم يَحْفَظ لنا الزَّمن أيًّا من أعْماله ، وقد عَدَّهُ أرسطو أقلَّ مَرْتَبة من المُصَوِّر بوليغنوتس Polygnotos* .

Zigeunerweisen **أغاني النَّوَر ، أغاني الغَجَر**

(Ger.) (gipsy airs) (mus.)

عمل موسيقيّ من صُنع سارازاتي Sarasate ١٨٧٨ للكمان والبيانو أو الأوركسترا يسوده أسلوبُ أغاني النَّوَر .

ziggurat **الزَّقُّورة**

ziggorat (arch.)

الزقُّورة بُرْجٌ صُلْبُ البنيان ذو طوابق يمثِّل العمارةَ المقدَّسة لبلادِ ما بَيْن النَّهْرين وتأخذُ الزقُّورة شكلَ هرمِ سقَّارة المدرَّج من الخارج وإن اختلفت عنه في تصميمها الداخليِّ ، فعلى حين كان الهرم مقبرةً كانت الزقُّورة معبدًا ومدارجَ تَهْبط الآلهة على قِممها ويستقرّون في قاعدتها . ولا تزال المدنُ السومرية عامرةً بهذه الأكوام الهائلة التي تمثِّل بقايا الزقُّورات والتي كان المستكشفون الأوائلُ يرَوْن في كلٍّ منها بقايا لبرج بابل الذي ورَد ذِكْرُه في التوراة . وكان يراد من تشييد هذه الزقُّورات التي بلغتْ أحيانًا سبعةَ طوابقَ يحمل كلٌّ منها اللون الرامزَ إلى أحد الكواكبِ السَّبْعة : فكان الطابَقُ الأوَّلُ في زقُّورة بورسيبا أسودَ اللَّون رمزًا لزُحَل والذي يعلوه أبيض بلون الزُّهَرة ، ويعلوه طابقُ المشتري الأرجوانيُّ ثم طابقُ عطارد الأزرقُ ثم طابقُ المرِّيخ القرمزيُّ يتلوه طابَقُ القمر الفضيُّ ، ويتألَّق في القمَّة طابَقُ الشَّمس بلونه الذَّهبيّ . وكان كلُّ طابق يشير في الوقت نفسه إلى أحَدِ أيام الأسبوع . ولعل الزقُّورة بالسُّلَّم الصاعد الذي يحيط بها هي تجسيدٌ للرؤيا التي رآها النبيُّ يعقوب حين خرج من بئر سبع ـــ كما يقول سفر التكوين قاصدًا حرّان وأوى ساعة الغروب إلى مكانٍ أخذ منه حَجَرًا وضعَهُ تحت رأسه واضطجع وغلبه النوم فرأى حُلْمًا وإذا هو يرى سُلَّمًا قائمًا على الأرض ويمسّ رأسُه السماءَ وملائكةُ الله صاعدةٌ هابطةٌ عليه . وما من شكٍّ في أن المرادَ من تشييد الزقُّورة هو التعبيرُ عما يحاوله

الخيرِ أولًا ومن بعدهِ خرج إلهُ الشرِّ ، ومن ثم فهما — أهورا مزدا وأهريمان — توأمان لأبٍ واحِد هو زروان . وعلى حين كانت العقيدة الزردشتية تقضي بدفن الموتى وزراعةِ الأشجار حولَ القبور حرّمت الزُّروانيةُ دفْنَ الموتى وقضَتْ بتركِهمْ في الدَّاخما بالعراءِ لِتَنْهَشَهم جوارح الطَّير .

زُرْوَانِيَّة **Zur-vanism**

Zur-vanisme m. (rel.)

مذهَبٌ من مذاهب الدين الزردشتيِّ فرَضَه الساسانيون على الشعبِ الإيرانيِّ ، يؤمنُ بالعقيدة المزدَبَة مع إضافةَ أن إله الخير وإله الشرِّ كانا في بطن إلهِ الزمان زروان Zurvan ، وحين حلَّ ميعادُ الوَضْعِ خرج إلهُ

ظلَّ طابَعُها على مرِّ العصور . وهذا السَّبْق الذي أحرزَهُ زوسر يرجع أكثرُهُ إلى إيمحوتب Imhoteb* الذي اتَّخذه زوسر وزيرًا له ، وكان إيمحوتب عبقريًّا موهوبًا في الهندسة والطبِّ والأدب ، فهو أولُ من رأى استخدامَ الأحجارِ المنحوتةِ وكانت من قبل تُشادُ من الطينِ والخشب (انظر Step Pyramid) .

مسرد الألفاظ الفرنسية

(من صفحة ٥١٥ إلى صفحة ٥٢٧)

تشير الأرقام إلى الصفحات التي وردت فيها هذه الألفاظ .

مسرد الألفاظ العربية

(من صفحة ٥٢٨ إلى صفحة ٥٥٣)

رتبت فيه الألفاظ العربية ألفبائيا وفقا لأوائلها دون اعتبار لأصلي أو مزيد . ويلاحظ أن الهمزة إذا جاءت على السطر اعتبرت ألفا ، وإذا جاءت على نبرة اعتبرت ياءً ، وإذا جاءت على واو اعتبرت واواً . والأرقام تشير إلى الصفحات التي وردت فيها هذه الألفاظ .

مسرد الألفاظ الفرنسية

(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

(F)

(G)

(H)

(I)

(J)

(K)

(L)

(M)

(N)

(O)

(P)

(Q)

(R)

(S)

(T)

(U)

(V)

(W)

(X)

(Z)

مسرد الألفاظ العربية

(من صفحة ٥٢٩ إلى صفحة ٥٥٤)

رتبت فيه الألفاظ العربية ألفبائيًّا وفقاً لأوائلها دون اعتبار لأصليّ أو مزيد . ويلاحظ أن الهمزة إذا جاءت على السطر اعتبرت ألفًا ، وإذا جاءت على نبرة اعتبرت ياءً ، وإذا جاءت على واو اعتبرت واوًا . والأرقام تشير إلى الصفحات التي وردت فيها هذه الألفاظ .

مسرد الألفاظ العربية

(أ)

(ب)

(ث)

(ج)

(ش)

(غ)

(ف)

(ل)

(م)

(هـ)

(و)

BIBLIOGRAPHY المراجع الأجنبية

Ambrose, Kay: *The Ballet Lovers Companion.* Edinburgh, Adam and Charles Black, 1949.

Ambrose, Kay: *The Ballet Lovers Book.* London, Adam and Charles Black, 1951.

Ashton, Leigh: *China and Egypt: Transactions of Oriental Ceramic Society, 1933-1934.* London.

Bahanassi, Afif: *Dictionnaire trilingue des termes d'art.* Damas, Imp. Tarabichi, 1971.

Bazin, Germain: *Baroque et Rococo.* London, Thames and Hudson, 1964.

Berenson, Bernard: *The Italian Painters of the Renaissance: the Florentine Painters, the Central Italian Painters.* London, Phaidon Press, 1968.

Berenson, Bernard: *The Italian Painters of the Renaissance: the Venetian Painters, the North Italian Painters.* London, Phaidon Press, 1968.

Blunden, Maria et Godfrey: *Journal de l'impressionnisme.* Paris, Skira, 1970.

The Cambridge Ancient History. 3rd ed. London, Cambridge University Press, 1982.

Chambers, Edmund K.: *The Elizabethan Stage.* London, Oxford, 1923.

Chevalier, Jean: *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Pairs, Robert Laffont, 1969.

Clark, Kenneth: *Civilisation: A Personal View.* London, B.B.C. & John Murray, 1969.

Clark, Kenneth: *Looking at Pictures.* London, John Murray, 1960.

Cooper, Martin: *The Concise Encyclopedia of Music and Musicians.* London, Hutchinson, 1985.

Daniel, Howard and John Berger: *Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting.* London, Thames and Hudson, 1971.

Deneck, Marguerite-Marie: *Indian Art.* London, Paul Hamlyn, 1967.

Dudley, D.R. and D.M. Lang: *Classical and Byzantine Oriental and African Literature.* London, Penguin Books, 1969.

Easby, Dudley: *Before Cortez: Sculpture of Middle America.* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970.

Ehreshmann, Julia M.: *The Pocket Dictionary of Art Terms.* London, John Murray, 1980.

The Encyclopedia Americana. 1976.

The Encyclopedia of Islam. Leiden, Brill, 1978.

Every, George: *Christian Mythology.* London, Paul Hamlyn, 1970.

Faure, Elie: *L'Histoire de l'art.* Paris, Jean Jacques Pauvert Édition [n.d.]

Fernández, Justino: *Mexican Art.* London, Paul Hamlyn, 1967.

Fleming, William: *Arts and Ideas.* New York, Holt Rinehart & Winston, 1961.

Forbis, William H.: *Japan Today: People, Places and Power.* Tokyo, Charles Tuttle Company, 1975.

Fouchet, Max-Pol: *The Erotic Sculpture of India.* London, George Allen and Unwin, 1959.

Friedlaender, Max. J.: *From Van Eyck to Breugel: the 15th Century.* London, Phaidon Press, 1969.

Friedlaender, Max. J.: *From Van Eyck to Breugel: the 16th Century.* London, Phaidon Press, 1969.

Furguson, George: *Signs and Symbols in Christian Art.* Oxford, Oxford University Press, 1961. (A Hesperides book)

Gardner, Helen: *Art Through the Ages.* New York, Harcourt, Brace and Company, 1959.

Gaunt, William: *Everyman's Dictionary of Pictorial Art.* London, Dent, 1962.

Gombrich E.H.: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Presentation.* London, Phaidon Press, 1963.

Gombrich, E.H.: *Norm and Form.* London, Phaidon Press, 1966.

Gombrich, E.H.: *The Story of Art.* London, Phaidon Press, 1960.

Gorce, Maxime et Mortier Raoul: *Histoire générale des religions.* Paris, Librairie Aristide Quillet, 1951.

Grimal, Pierre: *Encyclopédie de la mythologie.* Paris, Édition Sequoia, 1962.

Hall, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* London, John Murray, 1985.

Hall, James: *Kodanshe Encyclopedia of Japan.* Japan, Kodanshe, 1983.

Hamilton, Edith: *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes.* U.S.A., Mentor Books, 1961.

Haskell, Arnold: *Ballet.* London, Pelican, 1951.

Hobson, R.L. and Hetherington: *The Art of the Chinese Potter.* London, 1923.

Honegger, Marc: *Dictionnaire de la musique*. Paris, Bordas, 1970.

Huyghe, René: *L'Art et l'âme*. Paris, Flammarion, 1960.

Huyghe, René: *Dialogue avec le visible*. Paris, Flammarion, 1955.

Huyghe, René: *Larousse Encyclopedia of Pre-Historic and Ancient Art*. London, Paul Hamlyn, 1962.

Jacobs, Arthur: *A New Dictionary of Music*. London, Penguin, 1960.

Janson, H.W.: *History of Art*. New York, Prentice-Hall & Harry Abrams, 1965.

Keutner, Herbert: *Sculpture: Rennaissance to Rococo*. London, Michael Joseph, 1969.

Kochno, Boris: *Le Ballet en France: du quinzième siècle à nos jours*. Paris, Librairie Hachette, 1954.

Lacroix, Paul: *Collection Molièresque*. Paris, 1867-75.

Lemprière, J: *Lemprière's Classical Dictionary of Proper Names Mentioned in Ancient Authors*. London, Routledge and Kegan Paul, 1963.

Lewis, Wyndham: *Molière: the Comic Mask*. New York, 1959.

Malipiero, Gianfrancesco: *Maschere della commedia dell'arte*. Bologna, Edizioni Capitol, 1969.

McKinney, Howard: *Music in History: the Evolution of an Art*. New York, American Book Company, 1957.

Michiaki, Kawakita: *Introduction to Japanese Art*. Tokyo, Rokusai Bunka Shinkokai, 1963.

Ministry of Foreign Affairs, Japan: *Facts about Japan, Ikebana, Japanese Art of Flower Arrangement (1984), Noh and Kyogen (1985), Cha-no-yu, Tea Ceremony (1984) and Kabuki (1977).*

Munro, Eleanor: *The Golden Encyclopedia of Art*. New York, Golden Press, 1961.

The New Encyclopedia Britannica. 1973-1974.

Nicoll, Alardyce: *World Drama*. London, Harrap, 1949.

Noss, John B.: *Man's Religions*. New York, The Macmillan Company, 1968.

Okasha, Sarwat: *The Muslim Painter and the Divine*. London, Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press, 1981

Owen, Peter: *Painting: the Appreciation of the Arts*. Oxford, Oxford University Press, 1970.

Oxford Classical Dictionary. Oxford, Clarendon Press, 1970.

Oxfard Campanian ta English Literature. Oxford, Oxford University Press, 1970.

Oxfard Dictionary af Music. Oxford, Oxford University Press, 1964.

Palmer, John: Molière: *His Life and Works.* London, 1930.

Panofsky, Erwin: T*he Renaissance.* New York, Harper Torch Books, 1962.

Pareti, Luigi et alii: *History of Mankind (under the auspices of UNESCO).* London, George Allen and Unwin, 1962.

Penguin Distianary af Architecture. London, 1969.

Perowne, Stewart: *Roman Mythology.* London, Paul Hamlyn, 1969.

Posner, Georges et alii: *Dictionnaire de la civilisation égyptienne.* Paris, Fernand Hazan Éditeur, 1959.

Reyna, Ferdinand: *Dictionnaire des ballets.* Paris Libraire Larousse, 1967.

Robert, Graves: *New Larousse Encyclopedia of Mythology.* London, Paul Hamlyn, 1959.

Robinson, Herbert Spencer and Wilson Knox: *Myths and Legends of All Nations.* New York, Bantham, 1961.

Savage, George: *Encyclopedia Universalis.*

Savage, George: *Grand dictionnaire encyclopédique.* Paris, Librairie Larousse, 1982.

Savage, George: *Porcelain Through the Ages.* London, Pelican, 1954.

Sofu, Teshigahara: *Sofu: His Boundless World of Flowers and Form.* Palo Alto, California, U.S.A., Kodansha International Ltd., 1966.

Trawick, Buckner: *World Literature.* U.S.A., Barnes and Noble, 1957.

Vincent, Smith: *A History of Fine Art in India and Ceylon.* Bombay, D.B. Taraporevala Sons [n.d.]

Wahba, Magdi: *A Dictionary of Literary Terms.* Beirut, Librairie du Liban, 1974.

Williams, Mabel and and Marcia Dalphin: *Myths and Legends.* The Junior Classics, vol. 3. U.S.A., P.F. Collier and Son Corporation, 1938.

Wölfflin, Heinrich: *Classic Art: An Introduction to Italian Renaissance.* London, Phaidon Press, 1968.

Zaehner, R.C.: *The Concise Encyclopedia of Living Faiths.* New York, Hawthorn, 1959.

المراجـع العربيـة

أوڤيـد : *فن الهوى* ، ترجمة د. ثروت عكاشه ، مراجعة د. مجدي وهبه (على الأصل اللاتيني) . ط ٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

أوڤيد : *مسخ الكائنات* ، ترجمة د. ثروت عكاشه ، مراجعة د. مجدي وهبه (على الأصل اللاتيني) . ط٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

حسن ، زكي محمد : *الفنون الإيرانية* . القاهرة ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٤٦ .

دريوتون ، إتيين : *المسرح المصري القديم* ، ترجمة د. ثروت عكاشه . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٧.

سلامه ، أمين : *معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية* . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

الشافعي ، فريد محمد : *العمارة العربية الإسلامية* . الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٢ .

الشهابي ، يحيى : *معجم المصطلحات الأثرية* . دمشق ، ١٩٦٧ .

الشهرستاني ، أبو الفتح : *كتاب الملل والنِّحَل* . بيروت ، مكتبة خياط .

شو ، برنارد : *مولع بڤاغنر* ، نقله إلى العربية وقدم له د. ثروت عكاشه . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ .

عبد القادر ، حامد : *بوذا الأكبر : حياته وفلسفته* . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٧ . (قادة الفكر في الشرق والغرب) .

عكاشه ، ثروت : *الإغريق بين الأسطورة والإبداع* . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .

عكاشه ، ثروت : *ريتشارد ڤاغنر ، دراسة نقدية* . بيروت ، دار الوطن العربي ، ١٩٧٥ .

عكاشه ، ثروت : *الزمن ونسيج النغم* . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ .

عكاشه ، ثروت : *فن الواسطي من خلال مقامات الحريري (أثر إسلامي مصور)* . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٤ .

عكاشه ، ثروت : *القيم الجمالية في العمارة الإسلامية* . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

عكاشه ، ثروت : *معراج نامه (أثر إسلامي مصور)* . القاهرة ، دار المستقبل ، ١٩٨٧ .

عكاشه ، ثروت : موسوعة *تاريخ الفن ؛ العين تسمع والأذن ترى* . القاهرة ، ناشرون مختلفون : دار المعارف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار المستقبل العربي ، ١٩٧١ - ١٩٨٨ . ١٣ مج .

عكاشه ، ثروت : *ميكلانجلو* . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

الفردوسي ، أبو القاسم : *الشاهنامه* ، ترجمها نثراً الفتح بن علي البنداري ، قارنها بالأصل الفارسي وصححها د. عبد الوهاب عزام . طهران ، مكتبة الأسدي .

ليفار ، سيرج : *فن تصميم الباليه* ، ترجمة أحمد رضا ، مراجعة محمود خليل النحاس . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .

ليفار ، سيرج : *فن الرقص الأكاديمي* ، ترجمة أحمد محمد رضا ، مراجعة محمود خليل النحاس . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .

مجمع اللغة العربية : *مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرّها المجمع* . القاهرة ، المجمع ، ١٩٥٧-

مرسي ، أحمد كامل و مجدي وهبه : *معجم الفن السينمائي* . القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٧٣ .

مطر ، أميرة حلمي : *علم الجمال* . ط ٢ القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨٧ .

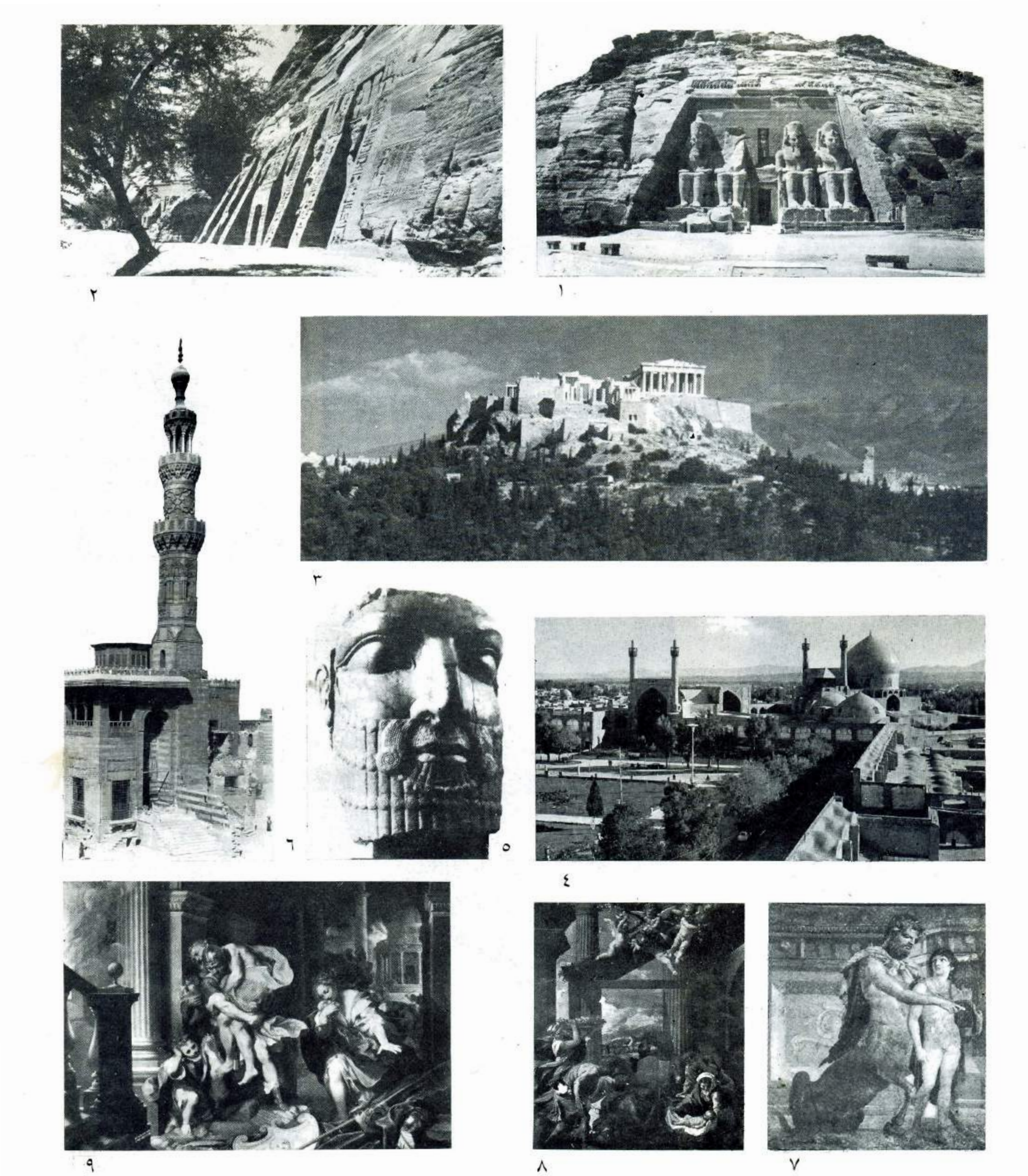
الموسوعة العربية الميسرة : القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٥٣ .

هاوزر ، أرنولد : *الفن والمجتمع عبر التاريخ* ، ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٧١ .

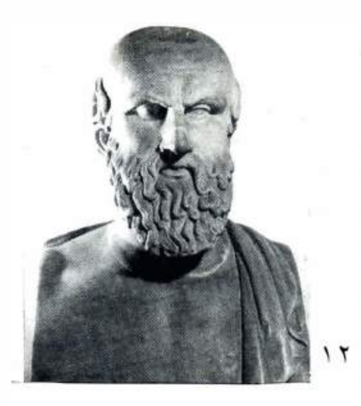
وهبه ، مجدي و كامل المهندس : *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* . بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ .

ويلسون ، ج.ب.ل. : *معجم الباليه* ، ترجمة محمود خليل النحاس و أحمد رضا . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .

الصُّورُ و اللَّوْحات



١ — معبد أبو سمبل الكبير قبل إنقاذه .
٢ — معبد أبو سمبل الصغير قبل إنقاذه .
٣ — أكروپول أثينا .
٤ — ميدان نقش جهان بأصفهان .
٥ — فن أخميني أو ميدي : رأس الملك إستياغوس (اللوڤر) .
٦ — مسجد قايتباي بالقاهرة ، وتظهر زخارف الأبلق على جدرانه من الخارج .
٧ — القنطور خيرون يلقّن أخيل درسًا في الموسيقى (ناپلي) .
٨ — پوسان : سجود الرعاة للطفل يسوع (ن.غ.لندن) .
٩ — باروتشي : أينياس يهرب من طرواده مع أسرته حاملًا والده (ڤيلا بورغيزي بروما) .



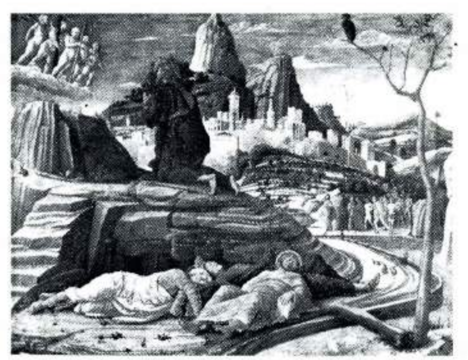
١٢



١١



١٠



١٤



١٣





١٦



١٥

١٠ ــ أسكلبيوس (الكابيتولينوس بروما) .

١١ ــ أغاممنون [لأيسخولوس] : إلكترا يدفعها الأسى إلى الهذيان ويشدّها الوفاء إلى مأساة مقتل أبيها (مسرح الجيب بالقاهرة ١٩٦٦) .

١٢ ــ أيسخولوس (الكابيتولينوس بروما) .

١٣ ــ تتسيانو : ڤينوس تتوسّل إلى أدونيس ألّا يخرج إلى الصيد (البرادو بمدريد) .

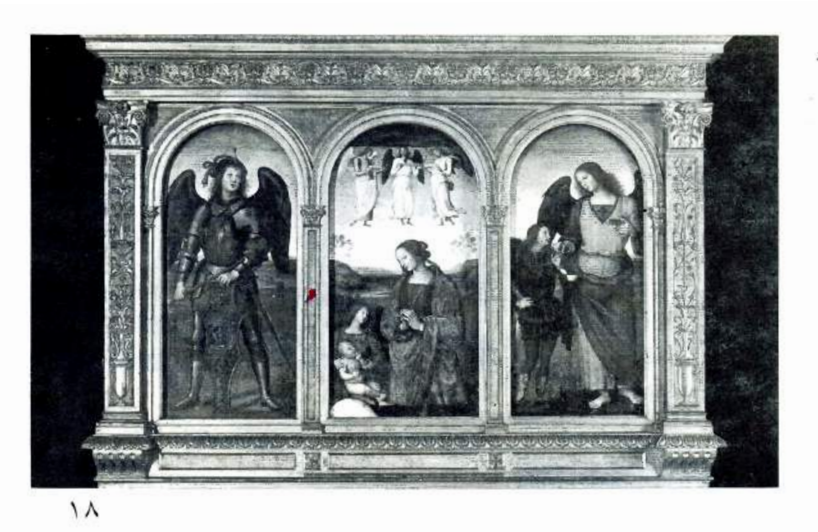
١٤ ــ مانتنيا : آلام البستان (ن.غ.لندن) .

١٥ ــ قرص الشمس تفيض منه الأشعة على أخناتن ونفرتيتي وأسرتهما (برلين) .

١٦ ــ رأس أخناتن (من الكرنك) .



١٧



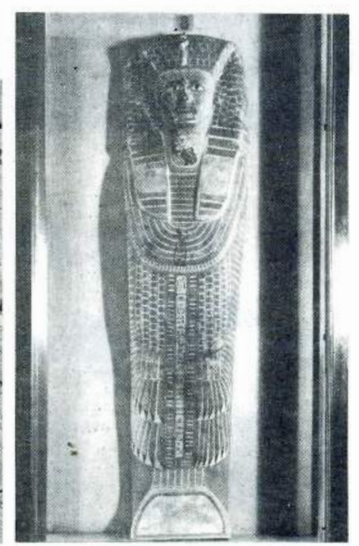
١٨



١٩



٢٠



٢١



٢٢



٢٣

١٧ ــ كهوف أجانتا : تصاوير جدارية .
١٨ ــ پيروجينو : لوحة هيكل ثلاثية الطيّات ؛ العذراء والطفل والقديسون (ن.غ.لندن) .
١٩ ــ تنتوريتو : عبادة العجل الذهبي (البندقية) .

٢٠ ــ روبنز : ديدو تقع في غرام أينياس (م. ستيدل بفرانكفورت) .
٢١ ــ تابوت إنيوتيف على شكل آدمي من الخشب (اللوفر) .
٢٢ ــ فن أخميني : شارة أهورا مزدا ؛ پرسيپوليس (شيكاغو) .
٢٣ ــ فن أكدي : رأس الملك سرغون (بغداد) .



٢٤



٢٥

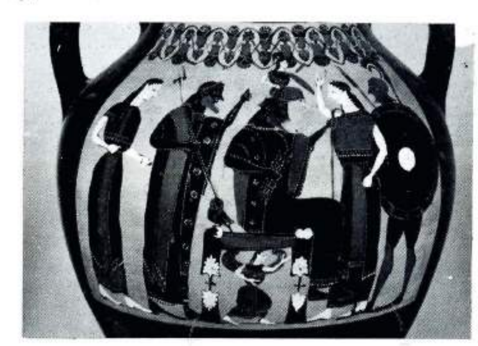


٢٦





٢٨



٢٧



٢٩



٣٠

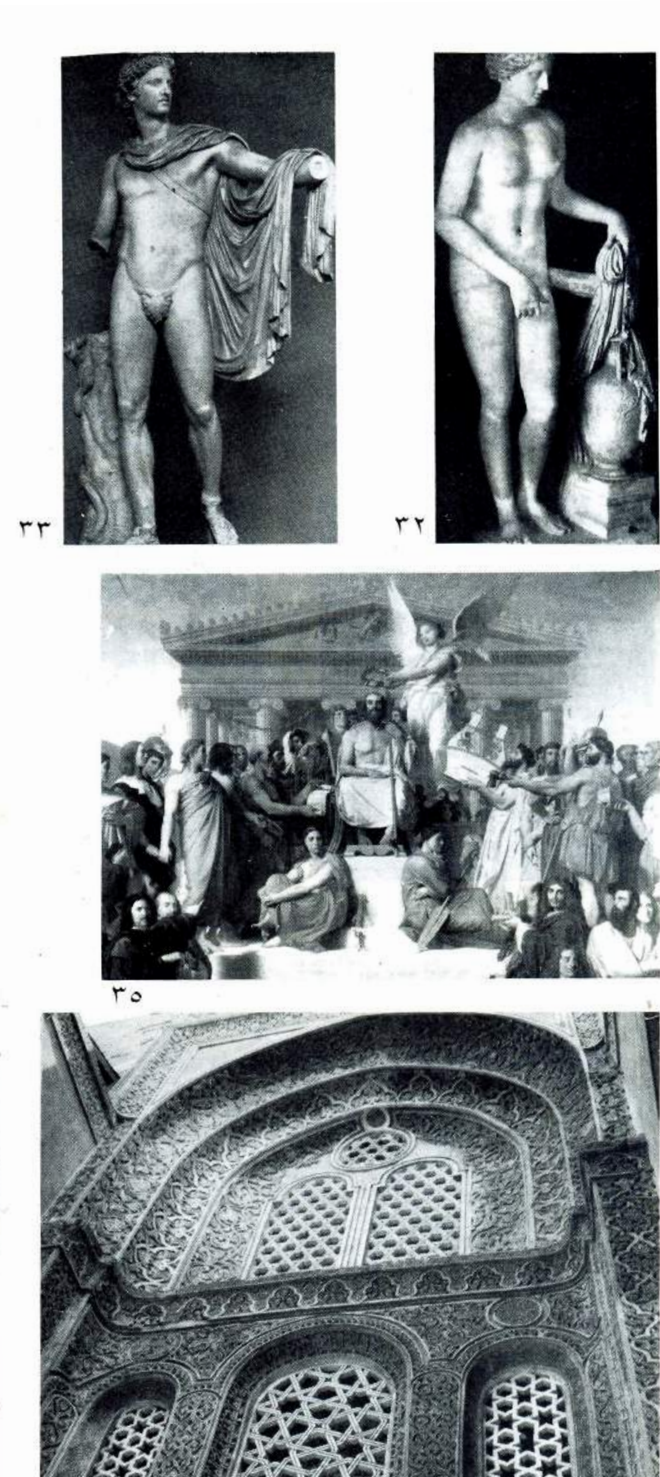




٣١

٢٤ — روبنز : معركة الأمازونات (باڤاريا) .
٢٥ — فرا أنجيليكو : البشارة (دير القديس مرقص بفلورنسا) .
٢٦ — أمازونة من البرونز (نابلي) .
٢٧ — مولد أثينا : تصوير على أمفورا ذات أشكال سوداء (اللوڤر) .

٢٨ — تتسيانو : پيرسيوس ينقذ أندروميدا (ن.غ.لندن) .
٢٩ — الإله أنوبيس ؛ أثاث جنائزي لتوت عنخ آمون (القاهرة) .
٣٠ — مرآة من عهد توت عنخ آمون على شكل عنخ (القاهرة) .
٣١ — تمائم مصرية (اللوڤر) .



٣٣ ٣٢





٣٤

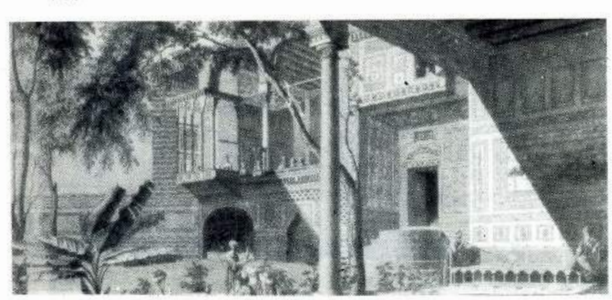


٣٦

٣٥



٣٨



٣٩

٣٧

٣٢ ــ براكستيليس : أفروديتي من كنيدوس (الڤاتيكان) .
٣٣ ــ فن متأغرق : أبوللو بلڤدير (الڤاتيكان) .
٣٤ ــ هيمزكيرك : ڤينوس ومارس وڤولكانوس (ڤيينا) .
٣٥ ــ أنغر : تأليه هوميروس (اللوڤر) .
٣٦ ــ جسر جار (نيم) .
٣٧ ــ فن أرابيسك : مدخل ضريح قلاوون ؛ جص مشغول بزخارف هندسية ونباتية مفرَّغة .
٣٨ ــ قصر أسعد العظم بدمشق : الرّواق المطلّ على الصحن .
٣٩ ــ رسم تخيّلي لبيت مملوكي حيث يبدو المَقعد (قصر قاسم بك بالقاهرة) .



٤٠





٤١

٤٣



٤٢



٤٤

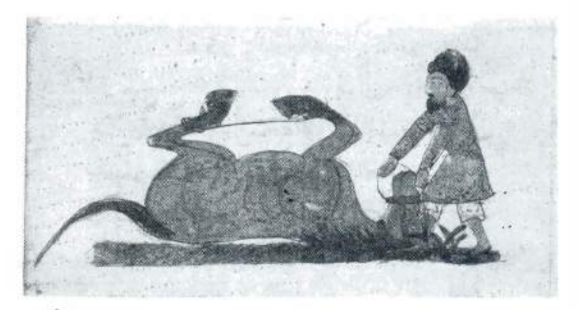
٤٥



٤٦



٤٧



٤٨



٤٩

٤٠ — أرخيلاوس من پرييني : تأليه هوميروس ١٥٠ـــ١٠٠ق.م (المتحف البريطاني) .

٤١ — ابتسامة العهد العتيق : رأس أثينا من معبد أفايا في إيغينا (ميونخ) .

٤٢ — تمثال من البرونز يمثّل عجل أبيس .

٤٣ — مذبح السلام (آرا پاتشيس أوغسطيا) (روما) .

٤٤ — آريس « مارس » (الكاپيتولينوس بروما) .

٤٥ — آرتشيمبولدو : الربيع (اللوڤر) .

٤٦ — منمنمة بياض ورياض ، القرن ١٣ (الڤاتيكان) .

٤٧ — فن عباسي : راقصتان ؛ تصوير جداري من قصر الخليفة بسامراء .

٤٨ — تصوير عربي : كتاب البيطرة ؛ فرس معتلّة يتولّى حارسها علاجها (دار الكتب المصرية) .

٤٩ — تصوير عربي : مدرسة بغداد ؛ مقامات الحريري للفنان الواسطي ؛ الحارث بن همام جالسًا في حديقة بين فتية (دار الكتب القومية بباريس) .

٥٠ ٥١

٥٢ ٥٣ ٥٤



٥٥ ٥٦ ٥٧



٥٨ ٥٩

٥٠ ــ مدرسة بيزيللينو : مشاهد من ملحمة الأرغو ؛ جاسون لدى الملك أيتيس .

٥١ ــ تمثال مزدوج لرأسين يمثل أحدهما أريستوفانيس والآخر سوفوكليس .

٥٢ ــ صعود المسيح : أيقونة من مدرسة نوفغورود ، القرن ١٥ (موسكو) .

٥٣ ــ رمبرانت : صعود المسيح (ميونخ) .

٥٤ ــ ملهاة ليزيستراتا لأريستوفانيس (المسرح القومي اليوناني) .

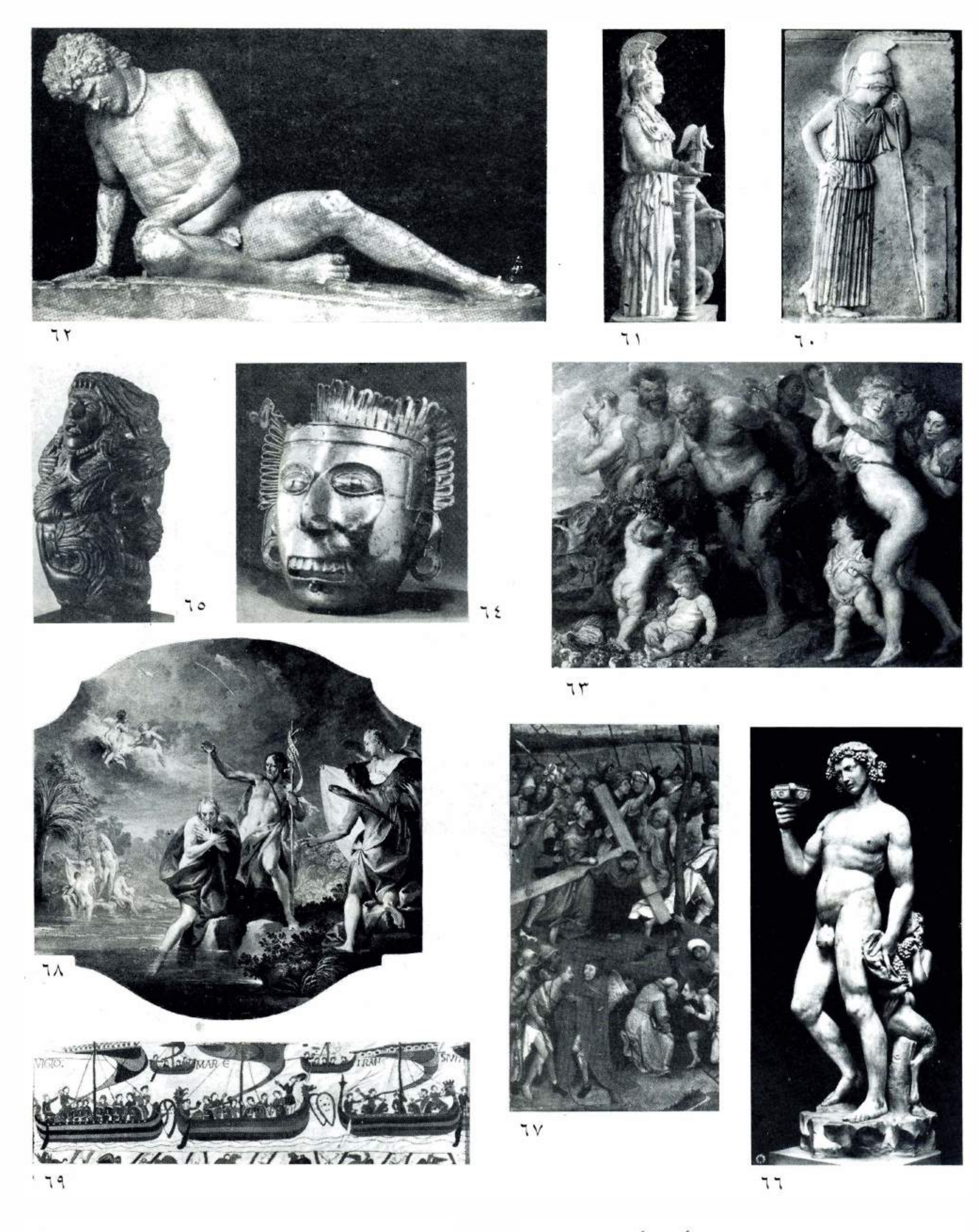
٥٥ ــ فن أشوري : زخارف فوق الباب البرونزي لشلمنصّر ؛ الاستيلاء على قرقميش .

٥٦ ــ فن أشوري : نصب أشور ناصربال . (الموصل) .

٥٧ ــ فن أشوري : لبؤة تنقضّ على إثيوبي، من العاج والذهب (بغداد) .

٥٨ ــ فن أشوري : الأسد واللبؤة الجريحة ؛ مرمر جبسي ؛ نقش جداري بارز (المتحف البريطاني) .

٥٩ ــ فن أشوري : حامل الرمح يتقدّم الخيل ؛ تصوير جداري ؛ (تل برسيب) .



٦٠ ــ أثينا الرانية مستندة إلى حربتها متأملة (أثينا) .

٦١ ــ فيدياس : أثينا پارثينوس (أثينا) .

٦٢ ــ فن پرغامون المتأغرق : المحارب الغالي المحتضر (الكاپيتولينوس) .

٦٣ ــ روبنز : باكخانال (برلين) .

٦٤ ــ فن أزتيكي : قناع الإله زيبي من الذهب (متحف أوكساكا بالمكسيك) .

٦٥ ــ فن أزتيكي : كوتزالكواتل المغشّى بالحيّات (متحف الإنسان بباريس) .

٦٦ ــ ميكلانجلو : باكخوس (فلورنسا) .

٦٧ ــ هيرونيموس بوش : حمل الصليب (ڤيينا) .

٦٨ ــ بيغاري : تعميد المسيح (متحف بولونيا بإيطاليا) .

٦٩ ــ نسجيّة بايو : وليام الفاتح يُبْحر بجيشه لغزو إنجلترا .



٧١

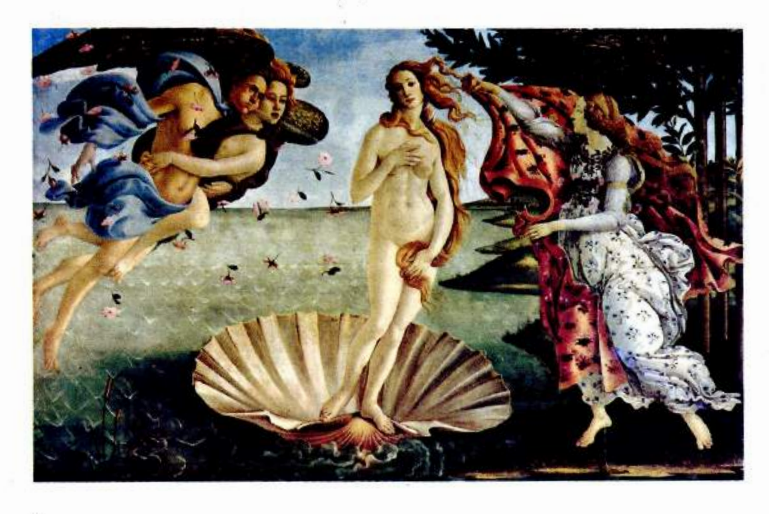


٧٠



٧٣

٧٢



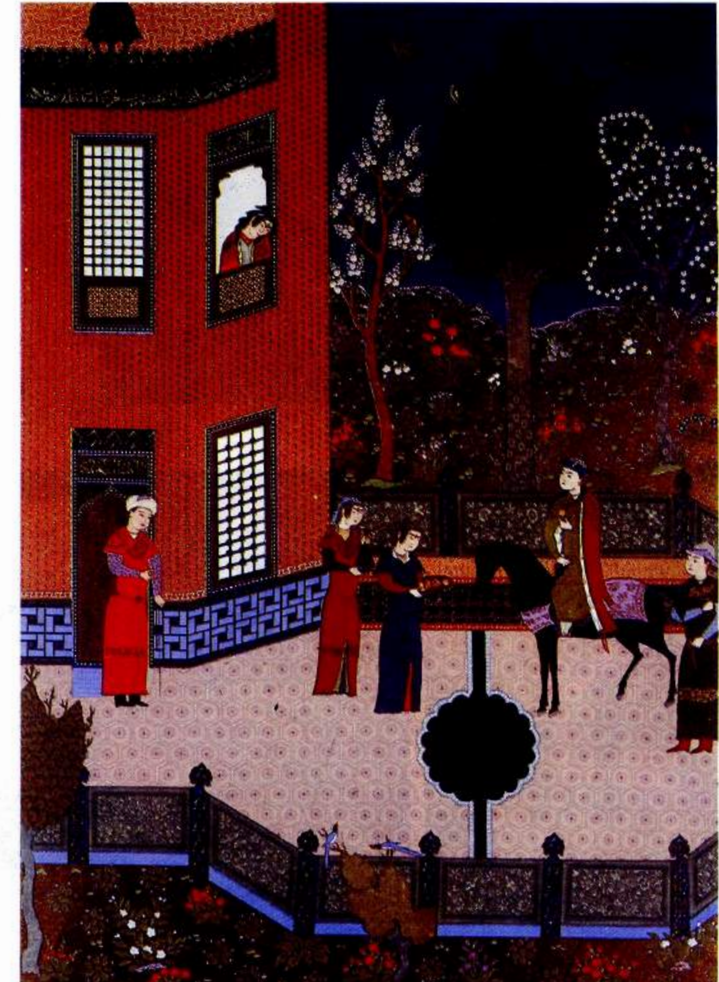
٧٥



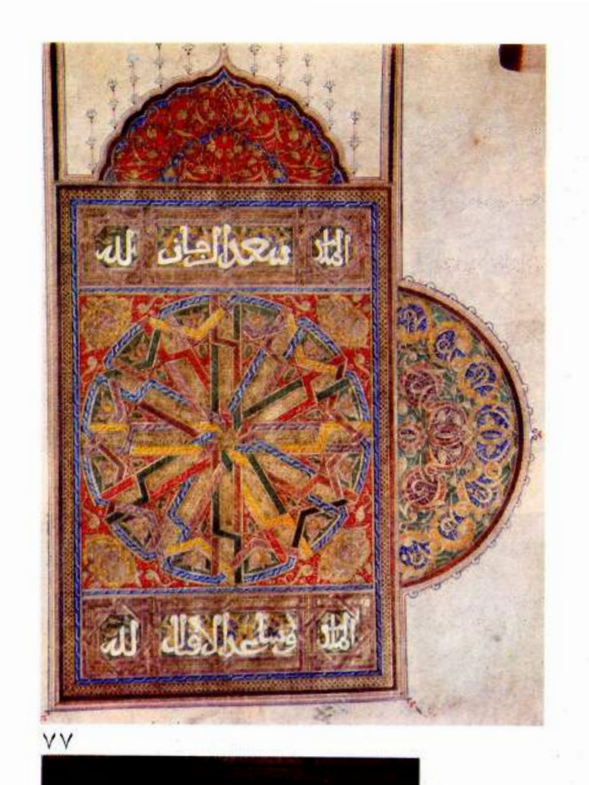
٧٤

٧٠ — جاكسون پولوك : تصوير حركي ارتجالي .
٧١ — روبنز : أنجيليكا والناسك (ڤيينا) .
٧٢ — ألتدورفر : معركة إيسُوس (ميونخ) .
٧٣ — پييرو دلّا فرنشسكا : عماد المسيح (ن.غ.لندن) .

٧٤ — فرا أنجيليكو : تقديم المجوس الهدايا للطفل يسوع (ن.غ.واشنطن) .
٧٥ — بوتتشيللي : مولد ڤينوس (فلورنسا) .



٧٦



٧٧



٧٨



٧٩



٨٠

٧٦ — تصوير تيموري : شاهنامة بايسنقر ؛ أردشير وغلنار (قصر غولستان بطهران) .

٧٧ — مصحف بقلم مغربي (دار الكتب بالقاهرة) .

٧٨ — تصوير عربي : مقامات الحريريّ ؛ الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمة (ڤيينا)

٧٩ — تصوير عربي : كتاب الأغاني ؛ أمير في جلسة طرب . (إستنبول) .

٨٠ — تصوير صفوي : أقا رضا ؛ غلام بالبلاط الصفويّ (هارڤارد) .

















٨١

أشهر شخصيات الملهاة المرتجلة :

٨١ ــ أرلكينو ، پوليتشينيلّا ، بريشيلّا ، تارتاليا ، ليليو ، سكاراموشيا ، أورازيو ، أوتّاڤيو ، پنطلوني ، پييرو ، سپاڤنتو ، الموثّق ، فريتيللينو ، إيزابللا ، كولومبين .



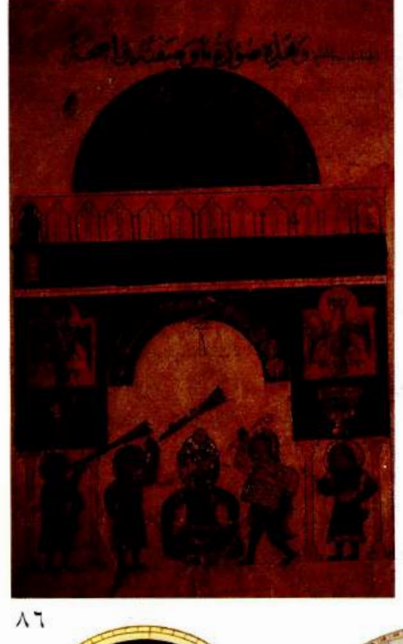
٨٢



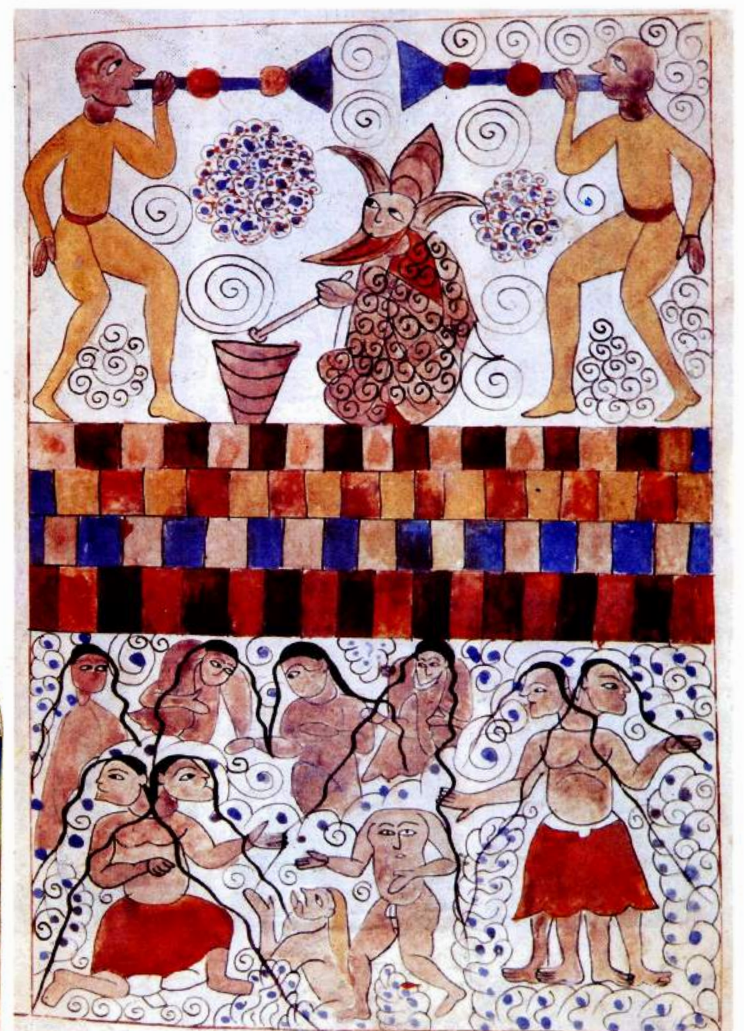
٨٣



٨٤



٨٦



٨٥



٨٨ ٨٧

٨٢ ـــ تصوير مملوكي : كتاب تعليم فنون القتال والفروسية (دار الكتب بالقاهرة) .

٨٣ ـــ عصر الإيلخانات : كتاب منافع الحيوان ؛ السيمرغ (مكتبة پيير بونت مورغان) .

٨٤ ـــ تصوير تيموري : بهزاد ، بوستان سعدي ؛ مجلس طرب بين يدي السلطان حسين ميرزا (دار الكتب بالقاهرة) .

٨٥ ـــ تصوير مملوكي : كتاب قانون الدنيا وعجائبها ، طبّال يتوسّط زامرين (إستنبول) .

٨٦ ـــ ساعة مائية على شكل مدخل قصر يتصدّرها موسيقيون : كتاب الجامع بين العلم والعمل في الحيل (بوسطن) .

٨٧ ـــ كتاب الساعات الفاخر للدوق ده بري : شهر أكتوبر (شانتيي) .

٨٨ ـــ كتاب الساعات الفاخر للدوق ده بري : وليمة (شانتيي)





٨٩

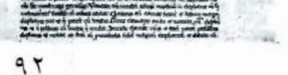


٩٠



٩٣





٩٢

٩١



٩٦



٩٥



٩٤

٨٩ ــ كتاب الحيوان للجاحظ : زوجة تعيسة تشكو لصديقتها زوجها الجاهل (الأمبروزيانا بميلانو) .

٩٠ ــ كتاب الترياق : الصيدلي أندروماخوس يرقب أعمالًا فِلاحيّة في مزارعه (دار الكتب القومية بباريس) .

٩١ ــ كتاب تعليم فنون القتال والفروسية (دار الكتب بالقاهرة) .

٩٢ ــ الحيوانات الأخلاقية الرامزة : فيل من مبحَث باللاتينية عن طبيعة الحيوان والطير والسمك .

٩٣ ــ كتاب دعوة الأطباء : أبو أيوب الكحال يغلبه النعاس (الأمبروزيانا بميلانو) .

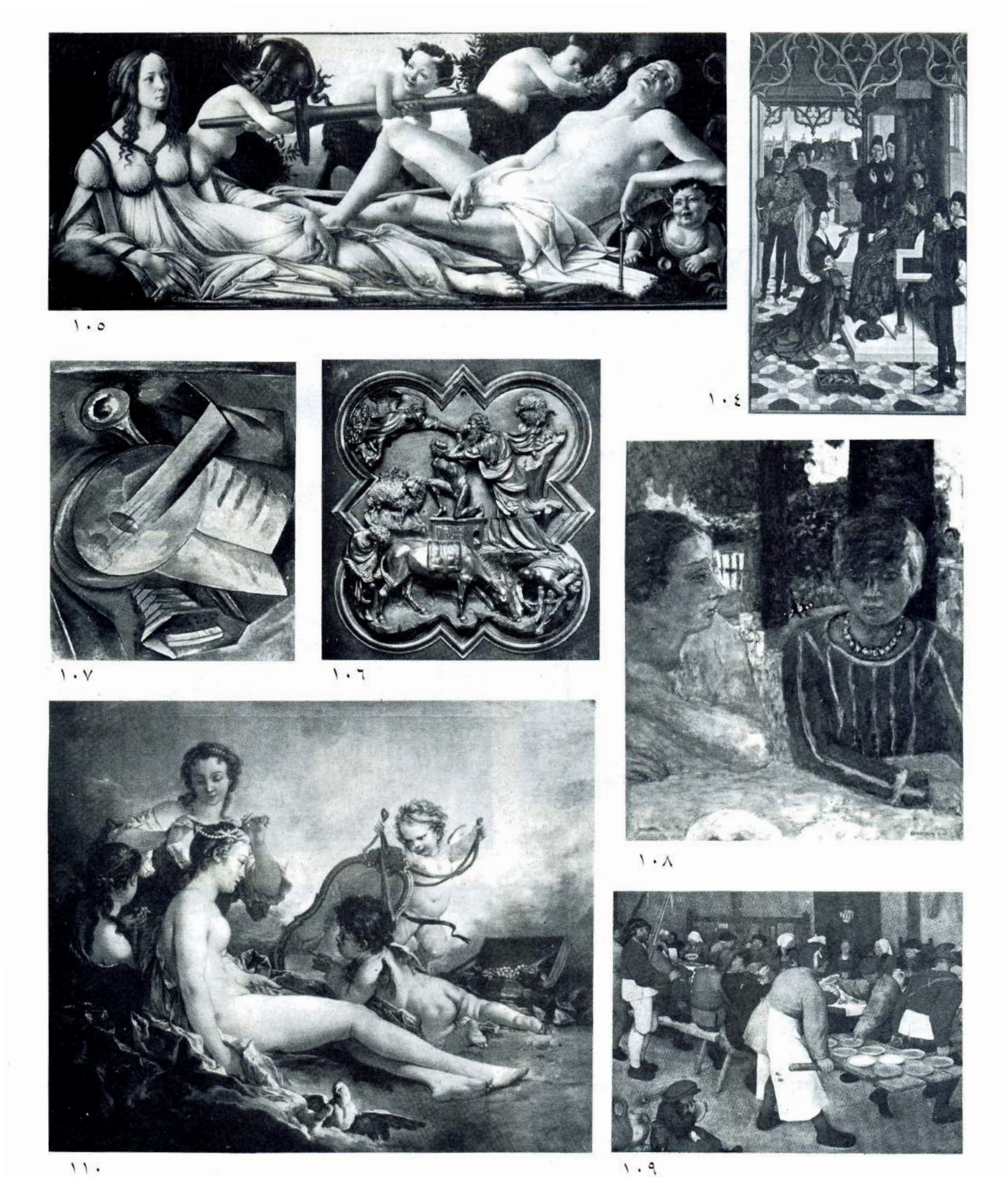
٩٤ ــ هيرونيموس بوش : قارب المجانين (اللوفْر) .

٩٥ ــ برنيني : القديسة تيريزا لحظة انتفاضها بالعشق الإلهي (روما) .

٩٦ ــ العذراء السمراء بمونتسيرا .



٩٧ ــ جنتيلي بلليني : موكب ديني بميدان القديس مرقص (البندقية) .
٩٨ ــ رمبرانت : بتشابع في الحمام (اللوڤر) .
٩٩ ــ رمبرانت : تسليم يهوذا قطع الفضة الثلاثين إلى رؤساء الكهنة (يوركشاير) .
١٠٠ ــ رمبرانت : بيلشاصّر يرى الكتابة على الحائط (ن.غ.لندن) .
١٠١ ــ جيوڤاني بلليني : المسيح يمنح بركته (اللوڤر) .
١٠٢ ــ وليام بليك : اتحاد الروح بالله .
١٠٣ ــ غيرلاندايو : مولد العذراء (فلورنسا) .



١٠٤ — ديريك بوتس : عدالة الإمبراطور أوتو ؛ اجتياز اختبار النار (بروكسل) .

١٠٥ — بُوتِتْشيللي : ڤينوس ومارس (ن.غ.لندن) .

١٠٦ — برونليسكي : فداء إسحق (فلورنسا) .

١٠٧ — براك : أكورديون وجيتار (ملكية أسرة الفنان) .

١٠٨ — بيير بونار : سيدتان .

١٠٩ — برويغل : وليمة العرس في الريف (ڤيينا) .

١١٠ — بوشيه : ديانا تأخذ زينتها (مجموعة خاصة) .



١١١ — ميروكو بوساتو : بودشتافا ؛ معبد تشوغوغي .

١١٢ — خمير : معبد بايون ؛ برج على واجهته وجه بوذا ، القرن ١٢ .

١١٣ — التمثال الثلاثي في كهف ايليفانتا : ڤشنو .

١١٤ — آنية إغريقية ذات أشكال سوداء ؛ ستة محاربين يمتطون ظهور الدرافيل (بوسطن) .

١١٥ — تتسيانو : ديانا وكاليستو (غلاسغو) .

١١٦ — مدرسة فونتنبلو : ديانا الصيّادة (اللوڤر) .

١١٧ — فن بيزنطي : لوحة برنيني العاجية ذات الطيّتين (اللوڤر) .

١١٨ — فن بيزنطي : فسيفساء (سان ڤيتالي براڤينا) . (أ) : الإمبراطور جوستنيان وسط حاشيته . (ب) الإمبراطورة تيودورا وسط حاشيتها .

١١٩ — أيقونة العذراء والطفل ، القرن ٦ (روما) .

١٢٠ — أيقونة بيزنطية : قديسان القرن ١٦ .




١٢١



١٢٢



١٢٣





١٢٤

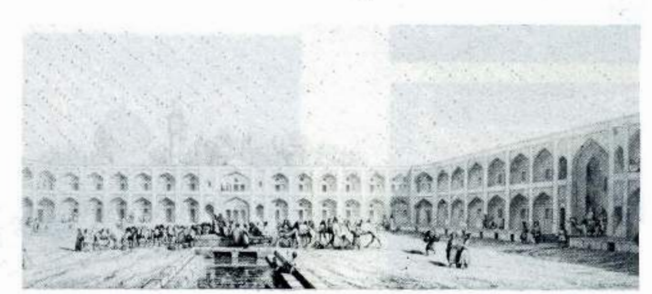
١٢٥



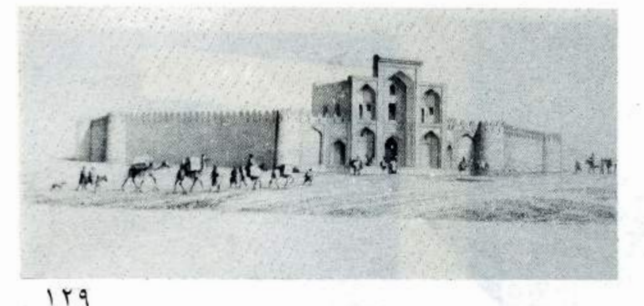
١٢٦



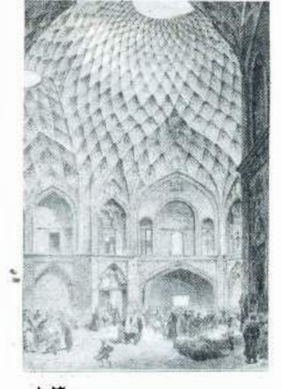
١٢٧



١٢٨



١٢٩



١٣٠



١٣١

١٣٢

١٢١ ـــ كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية .

١٢٢ ـــ برج الجرس « الكامپانيلّي » (ساحة القديس مرقص بالبندقية) .

١٢٣ ـــ كاناليتو : مشهد القناة الكبرى بالبندقية (ميلانو) .

١٢٤ ـــ صندوق حفظ أحشاء الملك توت عنخ آمون (المتحف المصري بالقاهرة) .

١٢٥ ـــ أواني حفظ الأحشاء ؛ من المرمر (اللوڤر) .

١٢٦ ـــ كاراڤاجيو : باكخوس عليلًا (ڤيلّا بورغيزي) .

١٢٧ ـــ كاراڤاجيو : يوحنا المعمدان (الكاپيتولينوس) .

١٢٨ ـــ خان قوافل شاه سلطان حسين « كاراڤان سراي » (عن يوجين فلاندان وپاسكال كوست) .

١٢٩ ـــ خان قوافل على الطريق ما بين أصفهان وشيراز (عن پاسكال كوست) .

١٣٠ ـــ خان القوافل بكاشان (عن پاسكال كوست) .

١٣١ ـــ خان قوافل رباط شرف بخراسان .

١٣٢ ـــ كانوڤا : پسيخيه تتلقى قُبلة الحب (اللوڤر) .



١٣٦

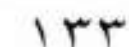


١٣٥



١٣٤





١٣٣

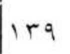


١٣٨



١٣٧





١٣٩



١٤٠



١٤٢

١٤١

١٤٣

١٣٣ — فن عهد شرلمان : تمثال القديس فوا .

١٣٤ — فن عهد شرلمان : تمثال منمنم لشرلمان ممتطيًا جواده (اللوڤر) .

١٣٥ — فن عهد شرلمان : منمنمة تمثل جنود شرلمان (سويسرا) .

١٣٦ — كارپاتشيو : غانيات البندقية (متحف كورير بالبندقية) .

١٣٧ — أنيبالي كاراتشي : ربات الحسن يقمن بتزيين ڤينوس (ن. غ. واشنطن) .

١٣٨ — كاربو : الصبي صائد الصَّدَفة (اللوڤر) .

١٣٩ — فن بيزنطي : عرش كبير الأساقفة مكسيميان ، القرن ٦ .

١٤٠ — فن أسرة صون الصيني : وعاء ذو قوائم ؛ پورسلين رنان ؛ سيلادون ، القرن ١٢ .

١٤١ — كارياتيد من الإرختيوم بأكروپول أثينا .

١٤٢ — لوح من القاشاني من العصر العثماني : عقد تتدلى منه مشكاة وعلى جانبيه شجرتا سرو (الجامع الأزرق بالقاهرة) .

١٤٣ — فن قرطاجه : قناع پونيقي (باردو بتونس) .



١٤٤



١٤٥



١٤٧



١٤٦



١٤٨



١٥٠

١٤٩

١٥١

١٥٢



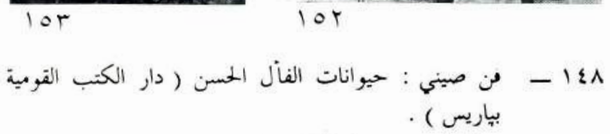
١٥٣

١٤٤ — پييرو دي كوزيمو : القتال بين اللاپيث والقنطوري (ن.غ. واشنطن) .

١٤٥ — مارك شاغال : عازف الكمان .

١٤٦ — ليوناردو دافنشي : لوحة العذراء مع الطفل يسوع والقديسة حنه (تفصيل) العذراء (اللوڤر) .

١٤٧ — فن أسرة هان الصينية : جواد من البرونز يرتكز على ساق واحدة ، القرن ٢ .



١٤٨ — فن صيني : حيوانات الفأل الحسن (دار الكتب القومية بپاريس) .

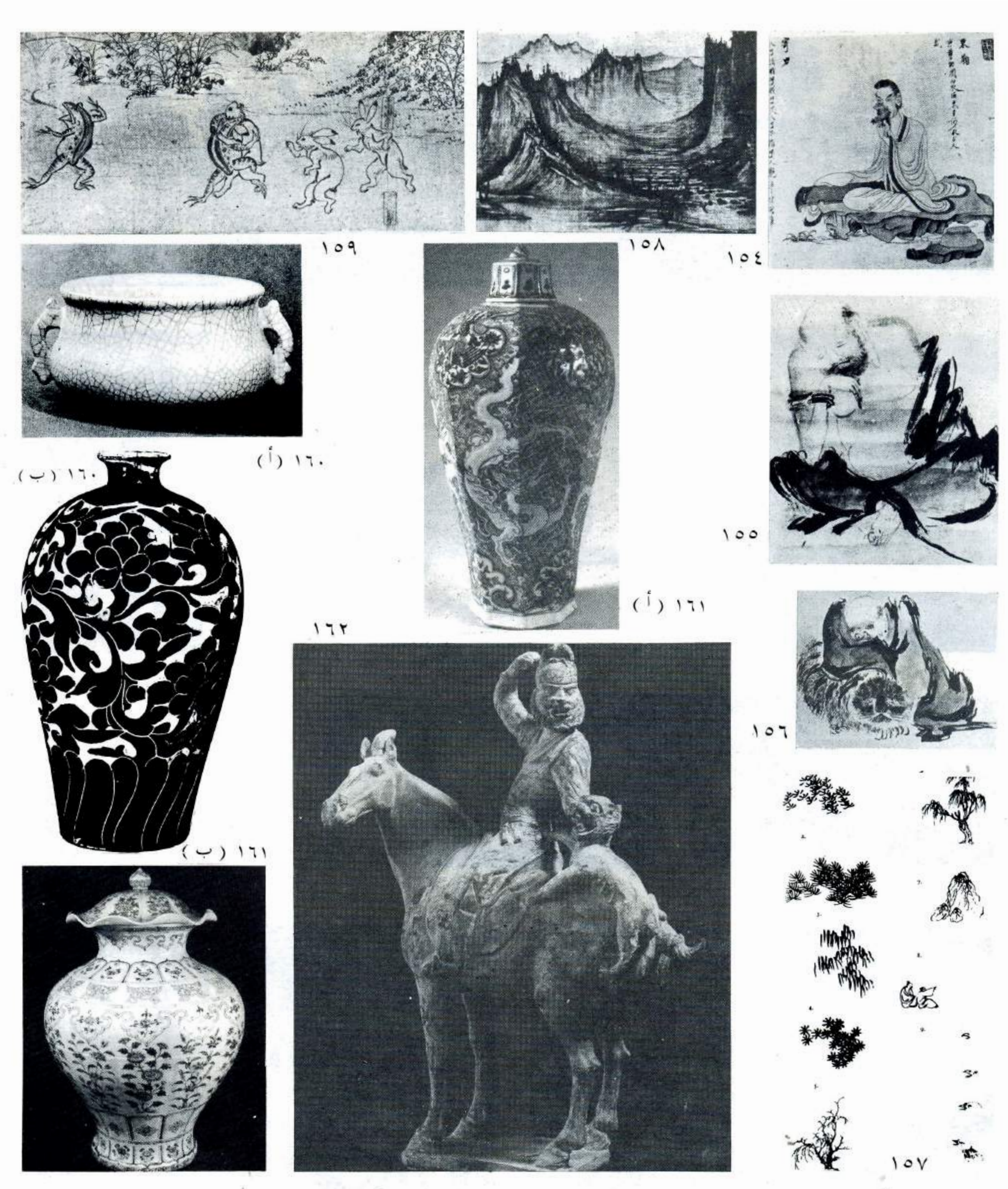
١٤٩ — بوذا الصيني (دار الكتب القومية بپاريس) .

١٥٠ — مشهد من أوپرا صينية شعبية .

١٥١ — فن زِنْ : ناسك مستنير ؛ مدرسة كوان شوا ، القرن ١٤ .

١٥٢ — فن زِنْ : ناسك مستنير ؛ مدرسة كوان شوا ، القرن ١٤ .

١٥٣ — فن صيني : عالم يتأمل تحت شجرة صفصاف ، لفيفة معلّقة ؛ مداد وألوان فوق الحرير .



١٥٤ ــ فن أسرة مين الصينية : صورة إيضاحية لقصيدة العودة إلى الوطن ؛ مداد وألوان فوق الحرير ، القرن ١٦ (هونولولو) .

١٥٥ ــ تصوير صيني : ناسك يتأمل ؛ مداد على ورق ، القرن ١٠ (كيوتو) .

١٥٦ ــ تصوير صيني من أسرة صون : القديس والنمر ؛ مداد على ورق (طوكيو) .

١٥٧ ــ تصوير صيني بلمسات الفرشاة المباشرة « تصوير لا عظمي » .

١٥٨ ــ تصوير صيني : الصيد على سفح الجبل ، لفيفة معلّقة ؛ مداد على حرير (مدينة كانساس) .

١٥٩ ــ تشوغوغيغا : رسوم كاريكاتورية يابانية لحيوانات تسخر من نماذج المجتمع .

١٦٠ ــ (أ) أسرة صون : مجمرة بخور ؛ پورسلين ذو تشقّقات .

١٦٠ ــ (ب) أسرة صون : زهرية من الپورسلين ذات زخارف نبات الصليب .

١٦١ ــ (أ) أسرة وَنْ : زهرية مضلّعة هي وغطاؤها ، مزخرفة برسوم التنين ؛ پورسلين .

١٦١ ــ (ب) أسرة وَنْ : زهرية وغطاؤها مزخرفة تحت الطلاء الزجاجي بباقات من الزهور والرسوم النباتية ، القرن ١٤ .

١٦٢ ــ فن أسرة طان الصينية : فارس فوق جواده ؛ خزف ملوّن ، القرن ٨ .

١٦٥

١٦٤

١٦٣

١٦٨

١٦٧

١٦٦

١٧١

١٧٠

١٦٩



١٧٣



١٧٢

١٦٣ ــ كريكو : هكتور وأندروماخي (ميلانو) .

١٦٤ ــ إلغريكو : المسيح يطرد الصيارفة من المعبد (ن.غ. واشنطن) .

١٦٥ ــ إلغريكو : اقتسام ثياب المسيح (كاتدرائية طليطلة) .

١٦٦ ــ المسيح في السماء على عرش المجد (مونت كاسينو سابقًا) .

١٦٧ ــ پيتروس كريستوس : القديس إيجيليوس شفيع الصاغة يزن خاتم الخطوبة لعروسين (المتروپوليتان) .

١٦٨ ــ پيروجينو : المسيح يسلم مفاتيح ملكوت السموات لبطرس (الڤاتيكان) .

١٦٩ ــ رنك الكأس يعلوه رنك الدواة (عن مشكاة طغيتمر الدوادار) .

١٧٠ ــ كنيسة دير كلوني : منظر متخيَّل .

١٧١ ــ فناء الدير المُتَّخذ مراحًا للاعتزال والتأمل (سانتا كروتشه بفلورنسا) .

١٧٢ ــ كلوديون : موكب عابدات باكخوس (اللوڤر) .

١٧٣ ــ تنتوريتو : المسيح ماشيًا على الماء في بحر الجليل (ن.غ.واشنطن) .



١٧٤







١٧٦ ١٧٥



١٧٨



١٧٧

١٧٩

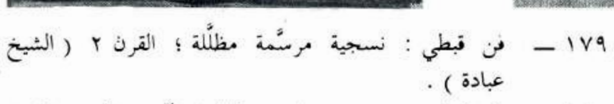


١٨١



١٨٠

١٨٢



١٧٤ ــ الكولوزيوم من الخارج (روما) .

١٧٥ ــ حلية زخرفية مُشِعَّة على شكل الصَّدفة ، وجهيَّة الجامع الأقمر بالقاهرة .

١٧٦ ــ المنظر المُغْلق (شارع الدرديري متجهًا غربًا صوب شارع المعز لدين الله بالقاهرة) .

١٧٧ ــ هوغارث : عقد الزواج (أكسفورد) .

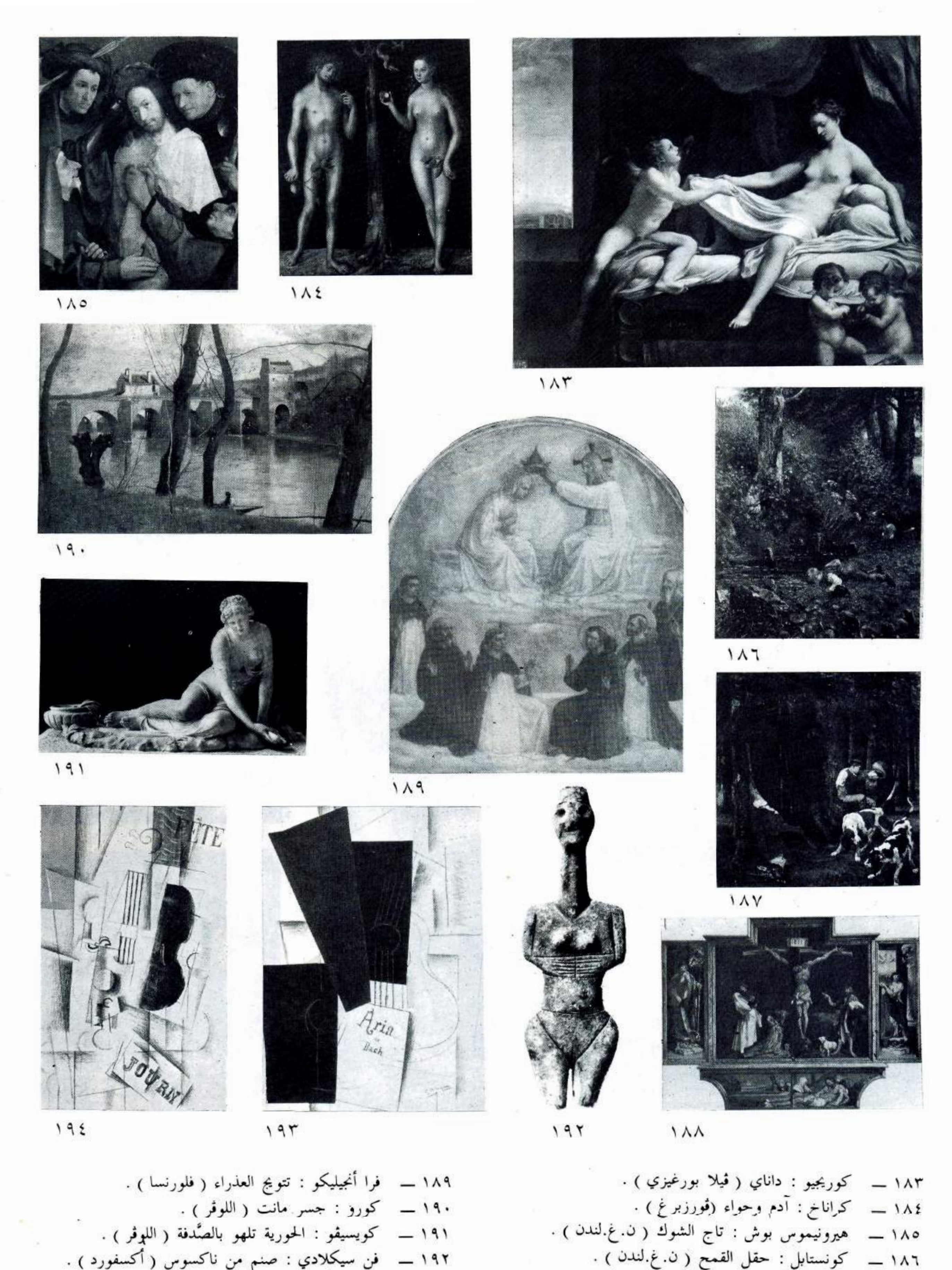
١٧٨ ــ فن قبطي : تاج عمود مزخرف بالكروم ؛ دير القديس إرميا بسقارة ، القرن ٦ (المتحف القبطي) .

١٧٩ ــ فن قبطي : نسجية مرسَّمة مظلَّلة ؛ القرن ٢ (الشيخ عبادة) .

١٨٠ ــ فن قبطي : تصوير جداري ؛ العذراء تُرْضع المسيح الطفل على نسق صورة إيزيس وهي ترضع ابنها حورس (المتحف القبطي) .

١٨١ ــ فن قبطي : العذراء جالسة في كنفها سلّة رافعة يدها نحو ملاك ، القرن ٥ (اللوفر) .

١٨٢ ــ فن قبطي : أيقونة تمثل زيارة القديس أنطونيوس للأنبا بولا ، القرن ١٨ (المتحف القبطي) .



١٨٣ ــ كوريجيو : داناي (ڤيلا بورغيزي) .
١٨٤ ــ كراناخ : آدم وحواء (ڤورزبرغ) .
١٨٥ ــ هيرونيموس بوش : تاج الشوك (ن.غ.لندن) .
١٨٦ ــ كونستابل : حقل القمح (ن.غ.لندن) .
١٨٧ ــ كوربيه : مشهد صيد (بوسطن) .
١٨٨ ــ ماتياس غرونيڤالد : صلب المسيح وإيداع جثمانه القبر (كولمار) .

١٨٩ ــ فرا أنجيليكو : تتويج العذراء (فلورنسا) .
١٩٠ ــ كورو : جسر مانت (اللوڤر) .
١٩١ ــ كويسيڤو : الحورية تلهو بالصَّدفة (اللوڤر) .
١٩٢ ــ فن سيكلادي : صنم من ناكسوس (أكسفورد) .
١٩٣ ــ براك : لَحْنٌ لباخ (پاريس) .
١٩٤ ــ براك التكعيبية التحليلية ؛ أشكال موسيقية (فيلادلفيا) .



١٩٥ ـــ سلوطز : سقوط إيكاروس (اللوڤر) .
١٩٦ ـــ سلڤادور دالي : نهار الجسد وليله (مجموعة أورڤاتر) .
١٩٧ ـــ كاتدرائية الدومو بسيينا .
١٩٨ ـــ قُبَّتا قلاوون وقايتباي : القرن ١٥ (القاهرة) .
١٩٩ ـــ مدرسة كاليماخوس ؛ مايناديس : تقنة الثوب الوَاشِي (روما) .
٢٠٠ ـــ داڤيد : مدام ريكامييه (اللوڤر) .
٢٠١ ـــ جيرارداڤيد : إلقاء القبض على القاضي الفاسد (بروج) .
٢٠٢ ـــ برنيني : أپوللو ودافني (ڤيلا بورغيزي) .
٢٠٣ ـــ شاغال : الحرب (پاريس) .

٢٠٥ ٢٠٦

٢٠٤

٢٠٨

٢٠٧



٢١٠ ٢٠٩

٢١١ ٢١٢ ٢١٣

٢٠٤ — أنطوني ڤان دايك : پورتريه الملك شارل الأول (اللوڤر) .

٢٠٥ — ضراعة « ديسيس » : المسيح بين العذراء والقديس يوحنا المعمدان ؛ أيقونة من مدرسة موسكو ، القرن ١٥ .

٢٠٦ — رسم تخيلي لقاعة مملوكية : الدرقاعة تتوسطها الفسقية والسلسبيل مائلًا على الجدار ، وإيوانات الجلوس ترتفع أرضيتها عن أرضية الدرقاعة .

٢٠٧ — دورر : تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل (متحف أوفتزي بفلورنسا .) .

٢٠٨ — دوفي : سباق الخيل في دوڤيل (پاريس) .

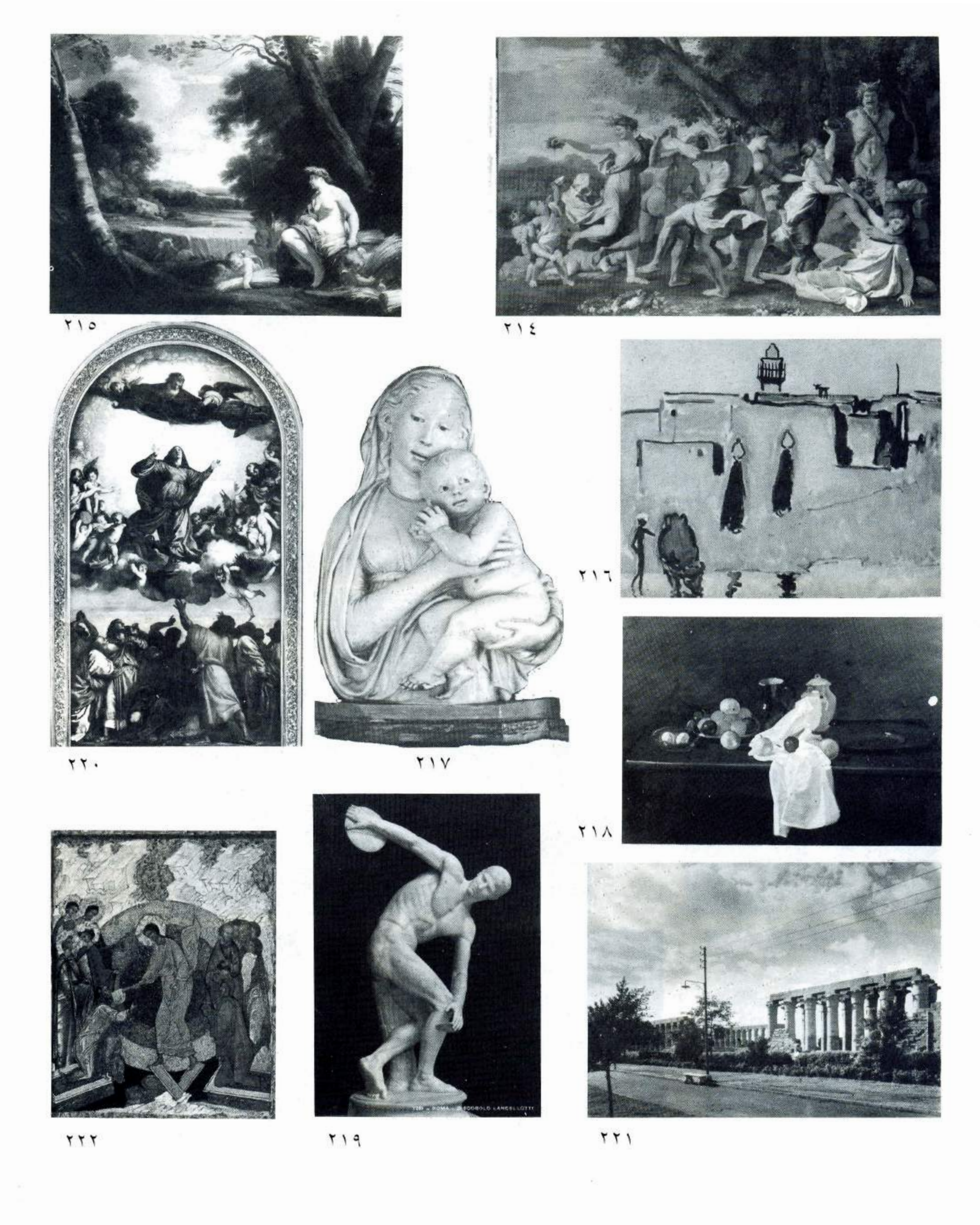
٢٠٩ — ڤان دِرْ ڤَيْدِنْ : إنزال المسيح من على الصليب (البرادو بمدريد) .

٢١٠ — رمبرانت : بولس ينكر المسيح (أمستردام) .

٢١١ — دوتشو : خيانة يهوذا (سيينا) .

٢١٢ — دُومْيِيه : كرسپان وسكاپان (اللوڤر) .

٢١٣ — دِلْڤو : بيغماليون (بروكسل) .



٢١٤ — پوسان : حفل باكخوسي أمام تمثال پان (ن.غ.لندن) .
٢١٥ — پوسان : ديميتير (ن.غ.لندن) .
٢١٦ — ڤان دونغن : فلاحات مصريات (پاريس) .
٢١٧ — لوقا دِللاُروبيا : العذراء والطفل (فلورنسا) .
٢١٨ — ديران : طبيعة ساكنة ؛ برتقال (پاريس) .
٢١٩ — ميرون : رامي القرص (روما) .
٢٢٠ — تتسيانو : صعود العذراء (البندقية) .
٢٢١ — معبد الأقصر .
٢٢٢ — أيقونة من مدرسة الأستاذ ديونيسوس : نزول المسيح إلى الجحيم .



٢٢٣



٢٢٤



٢٢٥



٢٢٦

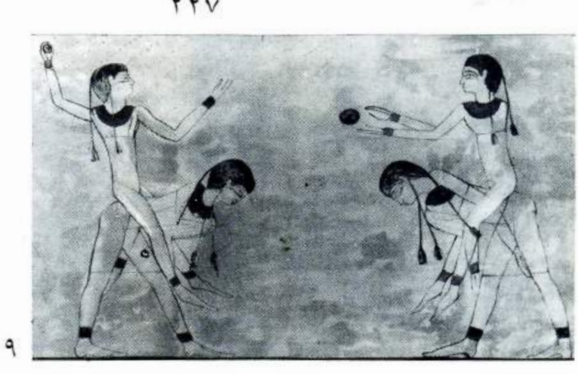


٢٢٧



٢٢٨ (أ)

٢٢٨ (ب)



٢٢٩

٢٣٠

٢٢٣ ــ لوي ده بولوني : جوبيتر وسيميليه (متحف لومان) .

٢٢٤ ــ دوناتللو : داود (فلورنسا) .

٢٢٥ ــ بوش : هاهوذا الرجل (الإسكوريال) .

٢٢٦ ــ نقش خفيف البروز يبين جنودًا يحيّون قائدهم ، مقبرة حور محب بسقارة (متحف بروكلين) .

٢٢٧ ــ بلاطة مربعة من الخزف عليها اسْمُ الخزّاف « غيبي بن التوريزي » [التبريزي] مكتوبًا في أركان البلاطة ، مصر ، القرن ١٤ــ١٥ .

٢٢٨ ــ (أ) قاع إناء مزخرف بأسلوب البريق المعدني ، على قاعدته اسم الخزاف سعد ، مصر ، القرن ١١ــ١٢ .

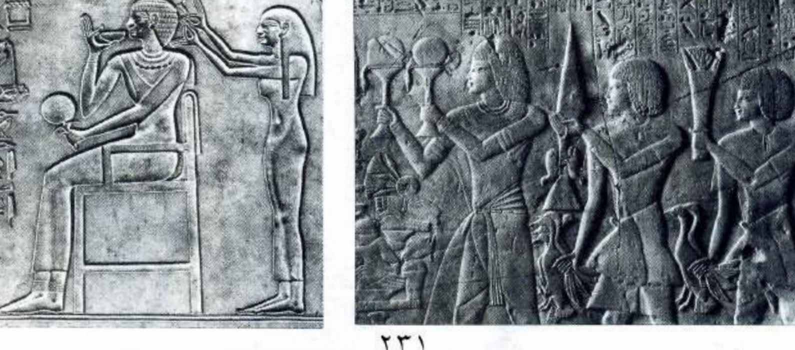
٢٢٨ ــ (ب) قاع إناء من الخزف ذي البريق المعدني عليه توقيع الخزاف مسلم ، مصر ، القرن ١١ .

٢٢٩ ــ فتيات يلعبن الكرة ؛ مقبرة باقه ، من الدولة الوسطى ، بني حسين .

٢٣٠ ــ تمثال كاعبر « شيخ البلد » ، الأسرة ٥ (المتحف المصري بالقاهرة) .



٢٣١





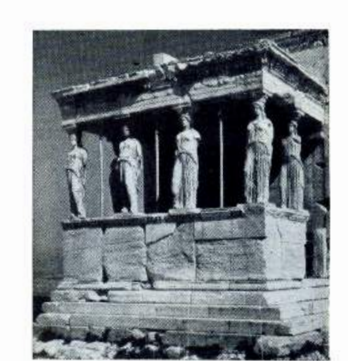
٢٣٢

٢٣٣



٢٣٤

٢٣٥



٢٣٦

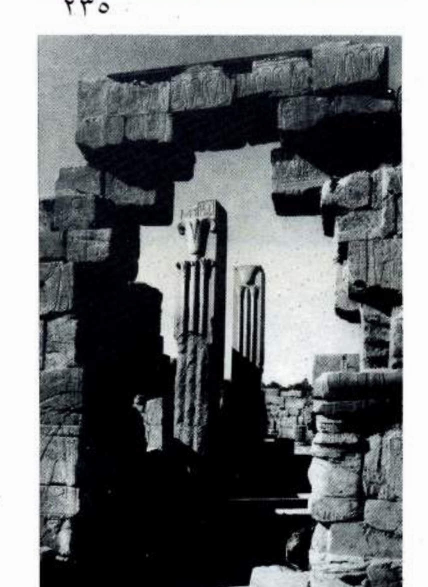


٢٣٧

٢٣٨



٢٣٩



٢٤٠

٢٣١ ــ نقش خفيف البروز يمثل تقديم القربان (طيبه) .

٢٣٢ ــ نحت غائر ؛ الدولة الوسطى : تابوت الملكة كاويت ، الدير البحري ، الأسرة ١١ (المتحف المصري) .

٢٣٣ ــ ماكس إرنست : شمس سوداء .

٢٣٤ ــ تصوير مصري : حفل موسيقي ؛ مقبرة جسر كارع سنب (طيبه) الدولة الحديثة .

٢٣٥ ــ نحت مصري : رأس تحتمس الثالث من البازلت ، الدولة الحديثة (المتحف المصري) .

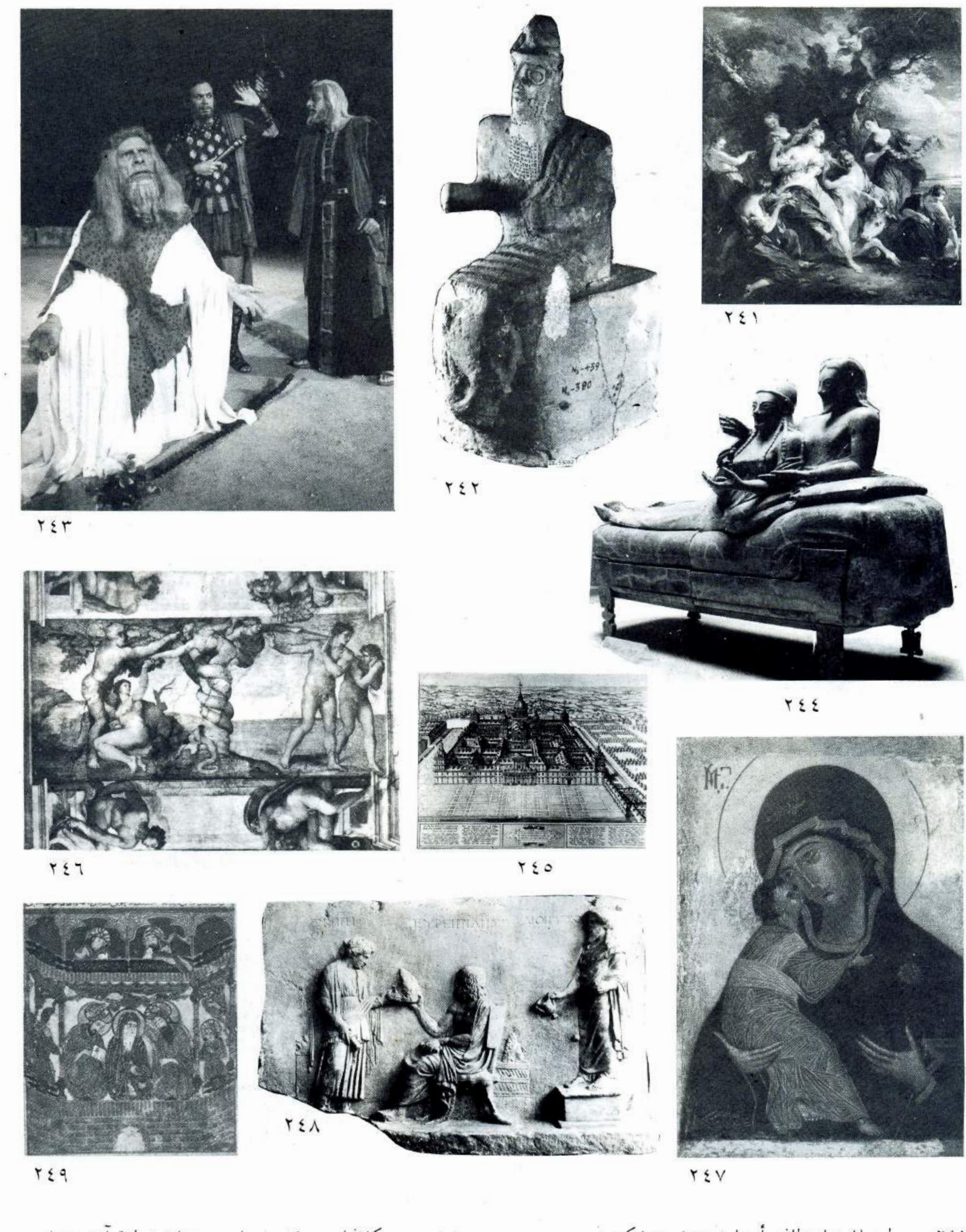
٢٣٦ ــ الإرخثيوم بأثينا .

٢٣٧ ــ غيرلاندايو : عيد الغطاس (فلورنسا) .

٢٣٨ ــ فرا أنجيليكو : دفن جسد المسيح (فلورنسا) .

٢٣٩ ــ تصوير ياباني ؛ إيماكي ؛ الفنان تاوارايا : مشهد من قصة غنجي .

٢٤٠ ــ عمود شعاري (الكرنك) .



٢٤١ — لوموان : اختطاف أوربا (متحف پوشكين) .

٢٤٢ — الإله إنليل ، الألف الثالث ق.م .

٢٤٣ — مأساة عابدات باكخوس « باكانت » لأوريپيديس (المسرح القومي اليوناني) .

٢٤٤ — فن إتروسكي : تمثال من الفخار المحروق لزوجين يعلو تابوتهما ، من تشير ڤيتري ٥٣٠ ق.م (ڤيلا جوليا بروما) .

٢٤٥ — رسم تخطيطي للإسكوريال (المتحف البريطاني) .

٢٤٦ — ميكلانجلو : سقف مصلى سيستينا ؛ خطيئة آدم وحواء .

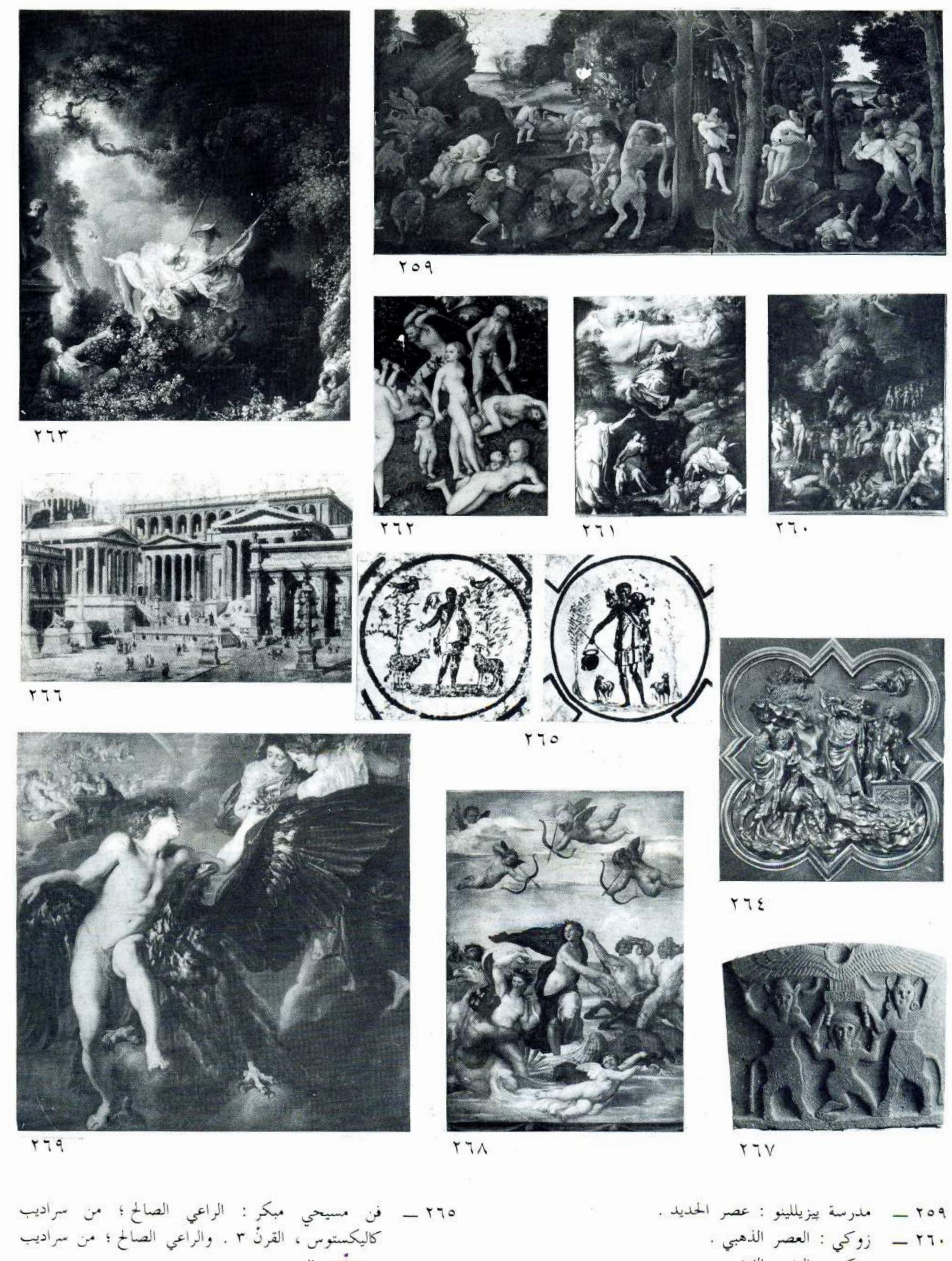
٢٤٧ — إيليوسا « الأم الرءوم » : أيقونة للفنان روبليف (موسكو) .

٢٤٨ — نقش بارز لأوريپيديس ممثلًا للتراجيديا في محراب لديونيسوس يحاور « سكيني » التي تمثل المنظر المسرحي (إستنبول) .

٢٤٩ — تصوير عربي : رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفا ١٢٨٧ ؛ الحكماء والمُريدون (إستنبول) .



٢٥٠ ــ ڤاتو : حفل غزل خلوي (مجموعة والاس بلندن) .
٢٥١ ــ فرا أنجيليكو : هروب العائلة المقدسة إلى مصر (فلورنسا) .
٢٥٢ ــ الباب الوهمي ؛ عتبة الأبدية .
٢٥٣ ــ جورجوني : حفل موسيقى خلوي (اللوڤر) .
٢٥٤ ــ پورتريه لشقيقين عُثر عليه بالفيوم (المتحف المصري) .
٢٥٥ ــ أعمدة ذات تيجان نباتية : بيت الولادة بمعبد فيله .
٢٥٦ ــ مدرسة فونتنبلو : ڤينوس وربّة المياه (اللوڤر) .
٢٥٧ ــ العمود المصري المضلّع ؛ أصل الطراز الدّوريّ .
٢٥٨ ــ برج لندن .



٢٥٩ — مدرسة ﭙيزيللينو : عصر الحديد .

٢٦٠ — زوكي : العصر الذهبي .

٢٦١ — زوكي : العصر الفضي .

٢٦٢ — كراناخ : نهاية العصر الفضي وبداية العصر البرونزي (ن.غ.لندن) .

٢٦٣ — فراغونار : الأرجوحة (مجموعة والاس بلندن) .

٢٦٤ — غيبرتي : فداء إسحق (فلورنسا) .

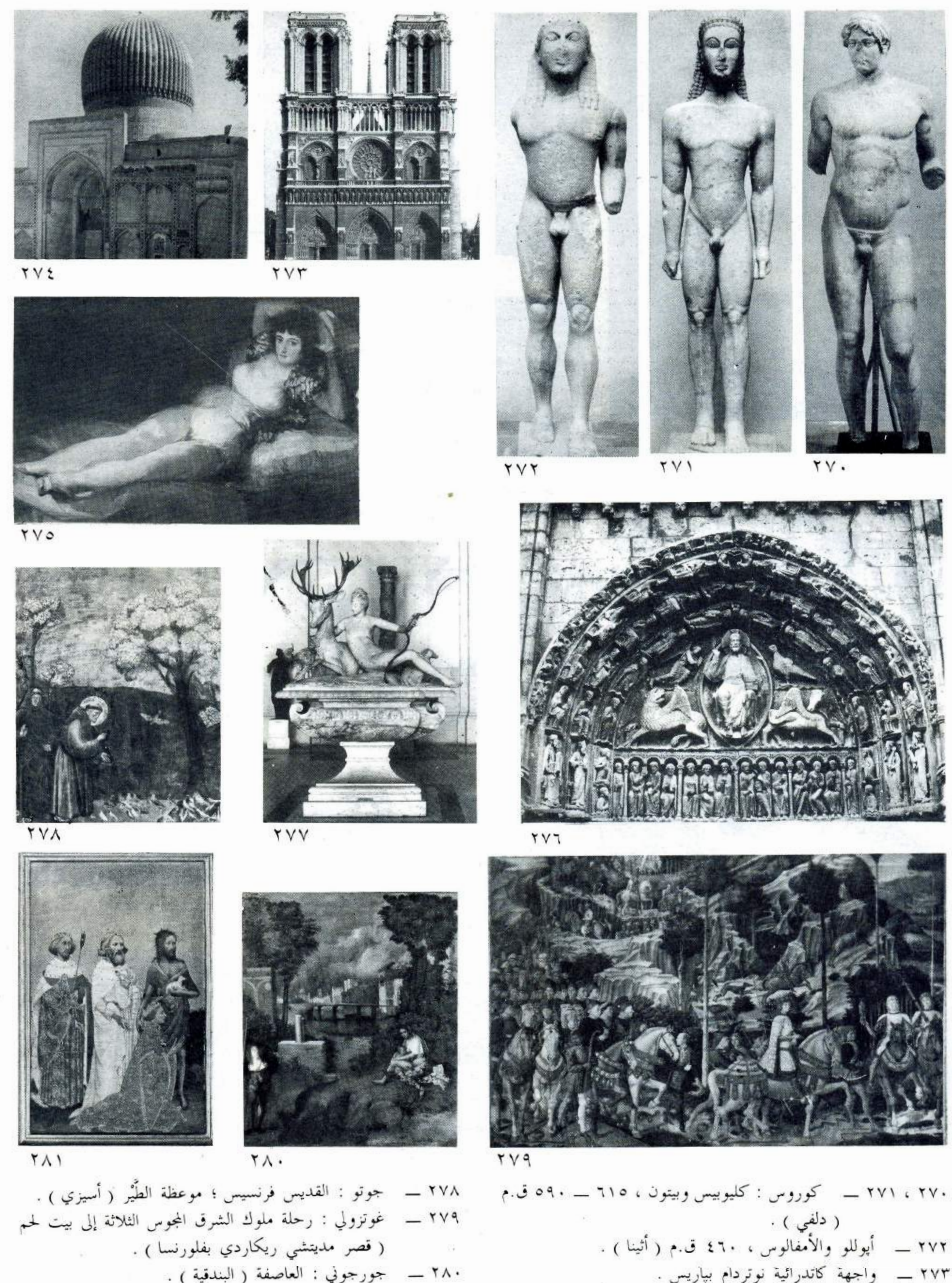
٢٦٥ — فن مسيحي مبكر : الراعي الصالح ؛ من سراديب كاليكستوس ، القرن ٣ . والراعي الصالح ؛ من سراديب بريشيلا ، القرن ٣ .

٢٦٦ — رسم متخيَّل للفورم الروماني .

٢٦٧ — غلغامش وإنكيدو يحملان القرص المجنّح (حلب) .

٢٦٨ — رافائيل : غالاطيا (قصر ڤارنيزينا بروما) .

٢٦٩ — روبنز : زيوس يختطف غانيميديس (ڤيينا) .



٢٧٠ ، ٢٧١ — كوروس : كليوبيس وبيتون ، ٦١٥ — ٥٩٠ ق.م (دلفي) .

٢٧٢ — أبوللو والأمفالوس ، ٤٦٠ ق.م (أثينا) .

٢٧٣ — واجهة كاتدرائية نوتردام بباريس .

٢٧٤ — سمرقند : جبانة شاهي زنده ؛ ضريح كور أمير ، ١٤٠٤ .

٢٧٥ — غويا : الماخا الكاسية (البرادو بمدريد) .

٢٧٦ — كاتدرائية شارتر : حشوة عقد من الواجهة الغربية .

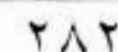
٢٧٧ — جان غوجون : ديانا متكئة على وعل (اللوفر) .

٢٧٨ — جوتو : القديس فرنسيس ؛ موعظة الطَّير (أسيزي) .

٢٧٩ — غوتزولي : رحلة ملوك الشرق المجوس الثلاثة إلى بيت لحم (قصر مديتشي ريكاردي بفلورنسا) .

٢٨٠ — جورجوني : العاصفة (البندقية) .

٢٨١ — تصوير إنجليزي ١٣٩٥ : لوحة ولتون (الطيّة اليسرى) ؛ الملك ريتشارد يقدّمه قدّيسوه الشُّفعاء إلى العذراء والطفل يسوع .

٢٨٢



٢٨٣



٢٨٤



٢٨٥



٢٨٦




٢٨٧

٢٨٨



٢٨٩

٢٩٠



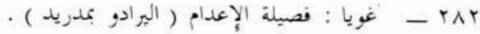
٢٩١



٢٩٢




٢٩٣



٢٩٤

٢٨٢ — غويا : فصيلة الإعدام (البرادو بمدريد) .

٢٨٣ — فن سومري جديد : تمثال غوديا ، القرن ٢٢ ق.م.

٢٨٤ — إلغرتشينو : أپوللو يذبح مارسياس (فلورنسا) .

٢٨٥ — كوري من العصر العتيق اللاحق ترتدي الپيلوس ، ٥٣٠ ق.م (أثينا) .

٢٨٦ — ربة تمسك رمّانة ؛ من العصر العتيق الأوسط ، ٥٧٥ ق.م (برلين) .

٢٨٧ — غرونيڤالد : العذراء والملائكة في حفل موسيقيّ (كولمار) .

٢٨٨ — شبكيّة : شباك من الجص بزخارف مفرَّغة ، القرن ٩ (مسجد ابن طولون) .

٢٨٩ — مولد أفروديتي ، العصر الكلاسيكي الباكر ، ٤٧٠ ق.م (روما) .

٢٩٠ — آنية فرانسوا (فلورنسا) .

٢٩١ — پيكاسو : جيرنيكا (مدريد) .

٢٩٢ — ليزيپوس : المصارع يزيل الشحم ، ٣٢٥ ق.م (دلفي) .

٢٩٣ — مدرسة غوجارات للتصوير الهندي : رَادْها تشكّ في وفاء كريشنه ، ١٦٠٠ (بومباي) .

٢٩٤ — مجزوءة من ترس تمثل القتال بين الإغريق والأمازونات ؛ برونز ، ٤٠٠ ق.م (المتحف البريطاني) .



٢٩٥ — دورر : هرقل والطيور الستومفالية (ڤيينا).

٢٩٦ — فن متأغرق : الجوكي ، ٢٤٠ ق.م (أثينا) .

٢٩٧ — فن الحَضَر : الملك سنطروق ، القرن الأول (بغداد) .

٢٩٨ — عمود ذو تاج حتحوري .

٢٩٩ — أعمدة ذات تيجان حتحورية .

٣٠٠ — هالس : البوهيمية (اللوڤر) .

٣٠١ — فن بابلي : رأس حمورابي من الديوريت ، القرن ١٨ ق.م (اللوڤر) .

٣٠٢ — سيرانجر : هيرمافروديتوس وسالماكيس (ڤيينا) .

٣٠٣ — فن متأغرق : محارب غاليّ يقتل زوجته قبل أن يقتلَ نفسه ، ٢٤٠ ق.م (روما) .

٣٠٤ — فن متأغرق : تمثال النصر « نيكي » لساموطراقيا ، ٢٠٠ ق.م (اللوڤر) .

٣٠٥ — معبد حتسبشوت بالدير البحري .

٣٠٦ — رقصة كاتاكالي الهندية .



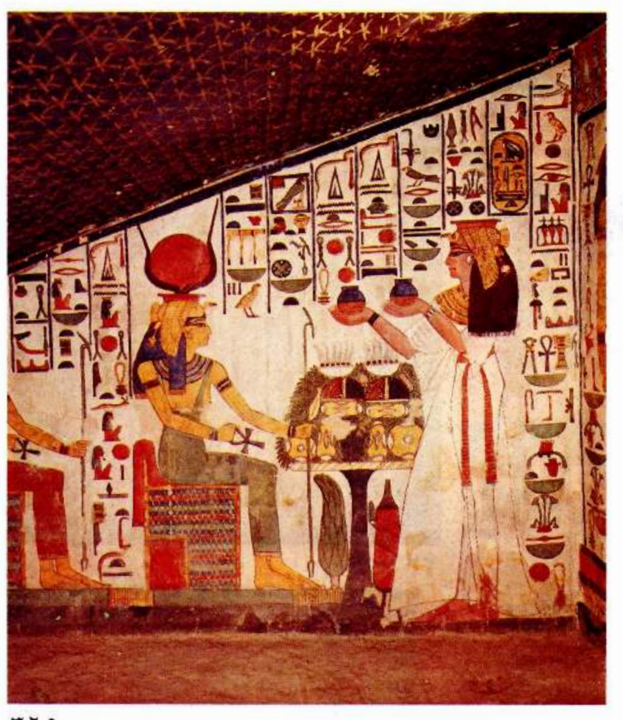
٣٠٧ — فن ياباني : منظر بري ، تصوير هيروشيغيه .
٣٠٨ — هُوبيما : طريق ميدلهارنس (ن.غ. لندن) .
٣٠٩ — هوغارت : تحليل الجمال (دار الكتب القومية بباريس) .
٣١٠ — أودون : ڤولتير (متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن) .
٣١١ — رقصة كاتهاك الهندية .
٣١٢ — فن ياباني : تمثال هانيوا .
٣١٣ — نَتَراجَه : رقصة إيقاع الكون يؤديها الإله شيڤه .
٣١٤ — كتاب الأغاني للأصفهاني : أمير في جلسة طرب (إستنبول) .

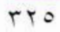


٣١٥ ـــ فن ياباني : إيكيبانا ؛ تنسيق الريكا .
٣١٦ ـــ إيكيبانا ؛ تنسيق موريبانا .
٣١٧ ـــ إيكيبانا ؛ تنسيق ناجيه إيريه .
٣١٨ ـــ بوذا ، القرن ١٢ .
٣١٩ ـــ حضارة إنكا : إناء على شكل وجه آدمي (پيرو) .
٣٢٠ ـــ حضارة إنكا : حيوان ألپاكا ؛ من الفضة ، ١٤٥٠ ـــ ١٥٤٠ م (پيرو) .
٣٢١ ـــ مشهد من دراما هندية .
٣٢٢ ـــ تمثال إيمحوتب ، العصر اللاحق (اللوفر) .
٣٢٣ ـــ ترقين رومانسكي : إنجيل ؛ حرف U الاستهلالي ، القرن ١٢ (أكسفورد) .



٣٢٤





٣٢٥





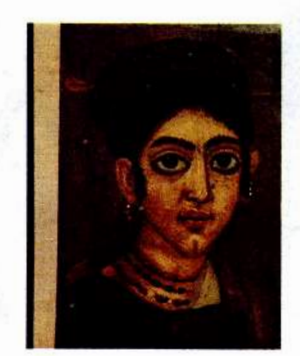
٣٢٦



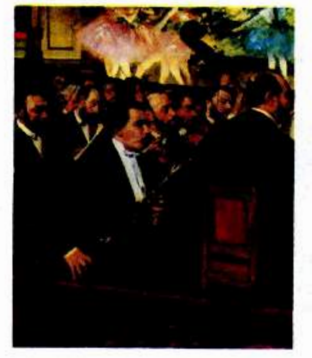
٣٢٧



٣٢٨



٣٢٩



٣٣٠

٣٢٤ ــ ديلونيه : مدينة پاريس (پاريس) .

٣٢٥ ــ نفرتاري تقدِّم القربان للإلهة حتحور (مقبرة نفرتاري بوادي الملكات) .

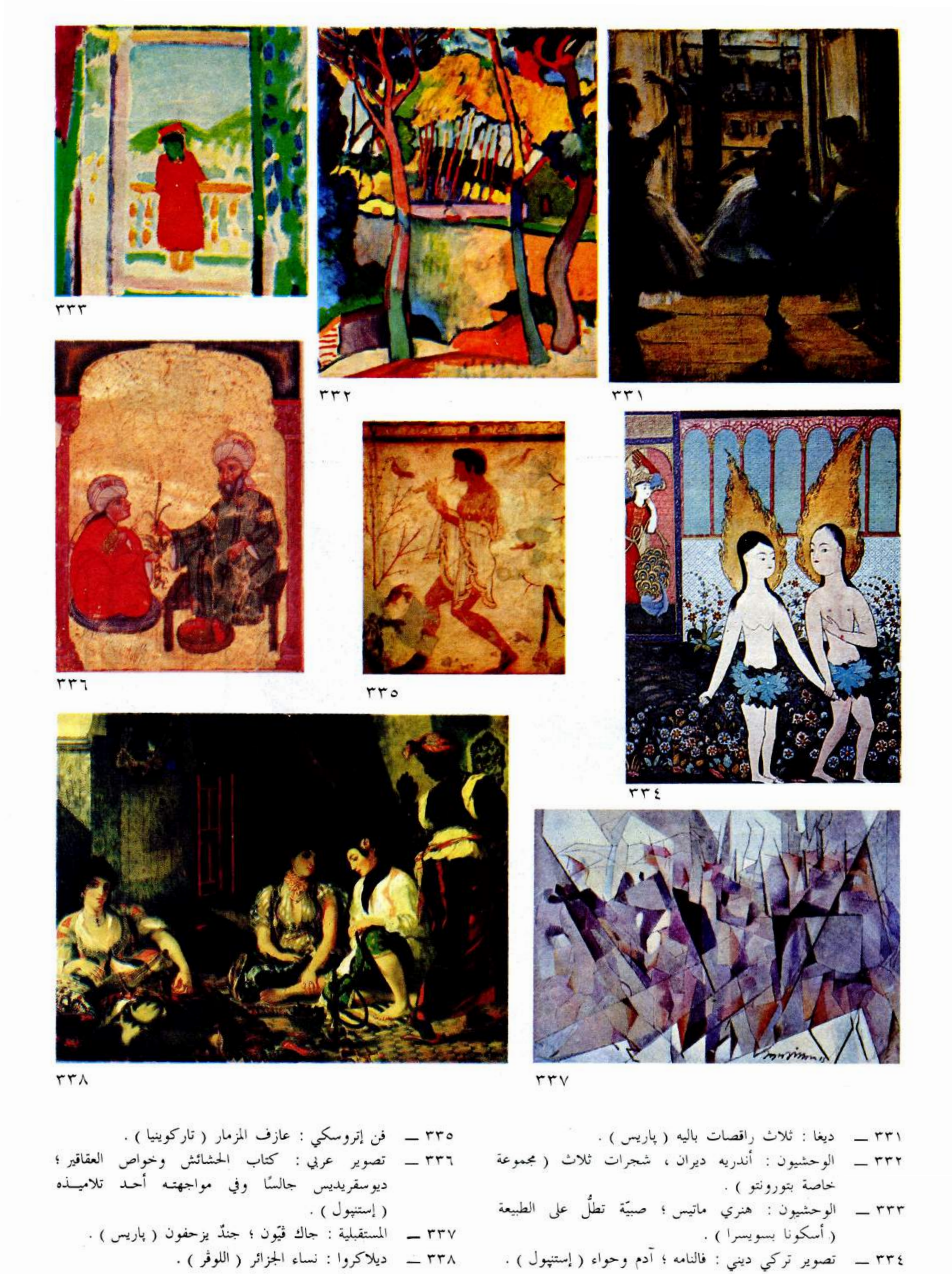
٣٢٦ ــ الأمير رع حوتپ وزوجته الأميرة نفرت : نحت مصري ؛ الدولة القديمة (المتحف المصري) .

٣٢٧ ــ ڤان غوخ : الليلة ذات النجوم (نيويورك) .

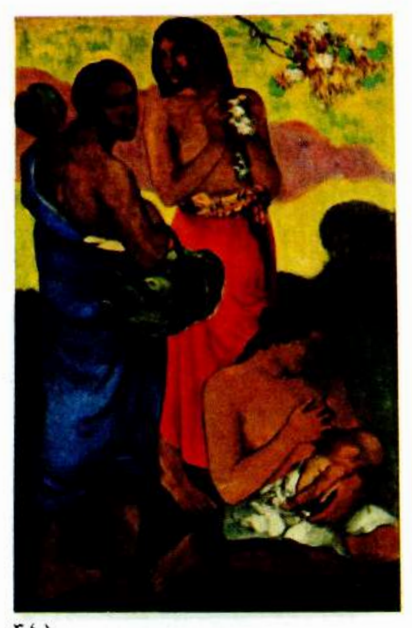
٣٢٨ ــ ديلونيه : الشمس والقمر (أمستردام) .

٣٢٩ ــ پورتريهات الفيوم .

٣٣٠ ــ ديغا : الأوركستر (پاريس) .



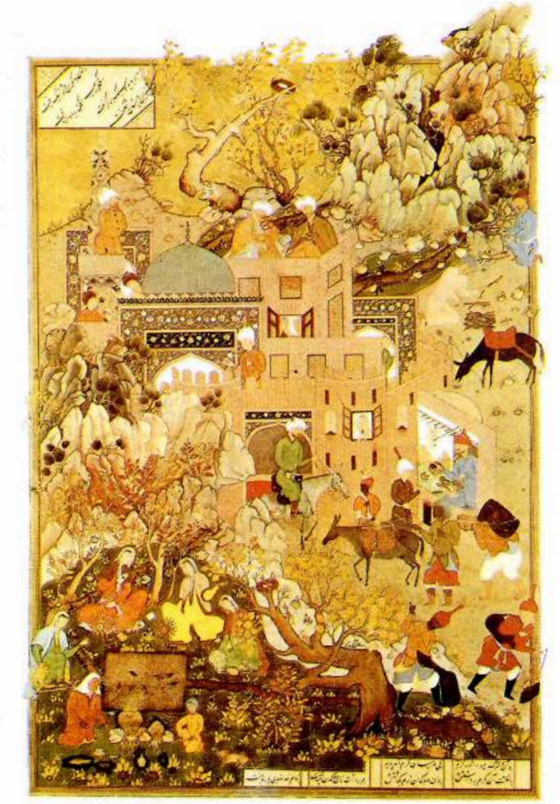
٣٣١ — ديغا : ثلاث راقصات باليه (پاريس) .
٣٣٢ — الوحشيون : أندريه ديران ، شجرات ثلاث (مجموعة خاصة بتورونتو) .
٣٣٣ — الوحشيون : هنري ماتيس ؛ صبيّة تطلُّ على الطبيعة (أسكونا بسويسرا) .
٣٣٤ — تصوير تركي ديني : فالنامه ؛ آدم وحواء (إستنپول) .
٣٣٥ — فن إتروسكي : عازف المزمار (تاركوينيا) .
٣٣٦ — تصوير عربي : كتاب الحشائش وخواص العقاقير ؛ ديوسقريديس جالسًا وفي مواجهته أحد تلاميذه (إستنپول) .
٣٣٧ — المستقبلية : جاك ڤيّون ؛ جندٌ يزحفون (پاريس) .
٣٣٨ — ديلاكروا : نساء الجزائر (اللوڤر) .



٣٤١



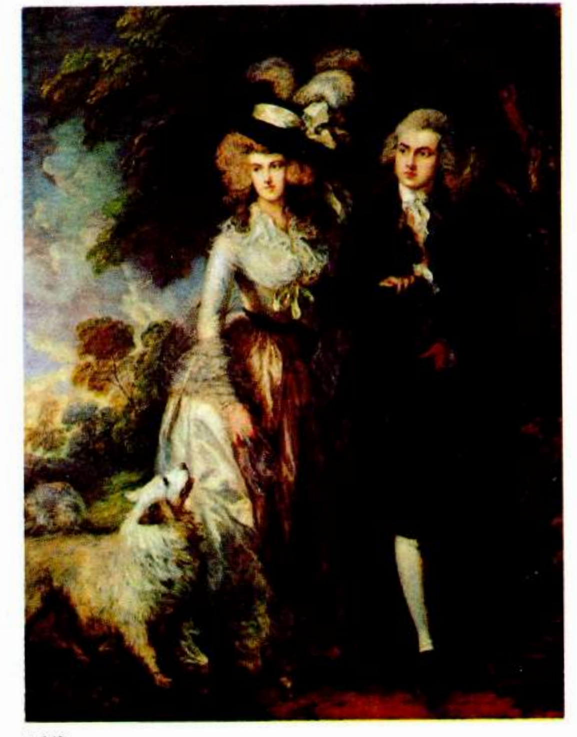
٣٤٠



٣٣٩



٣٤٢

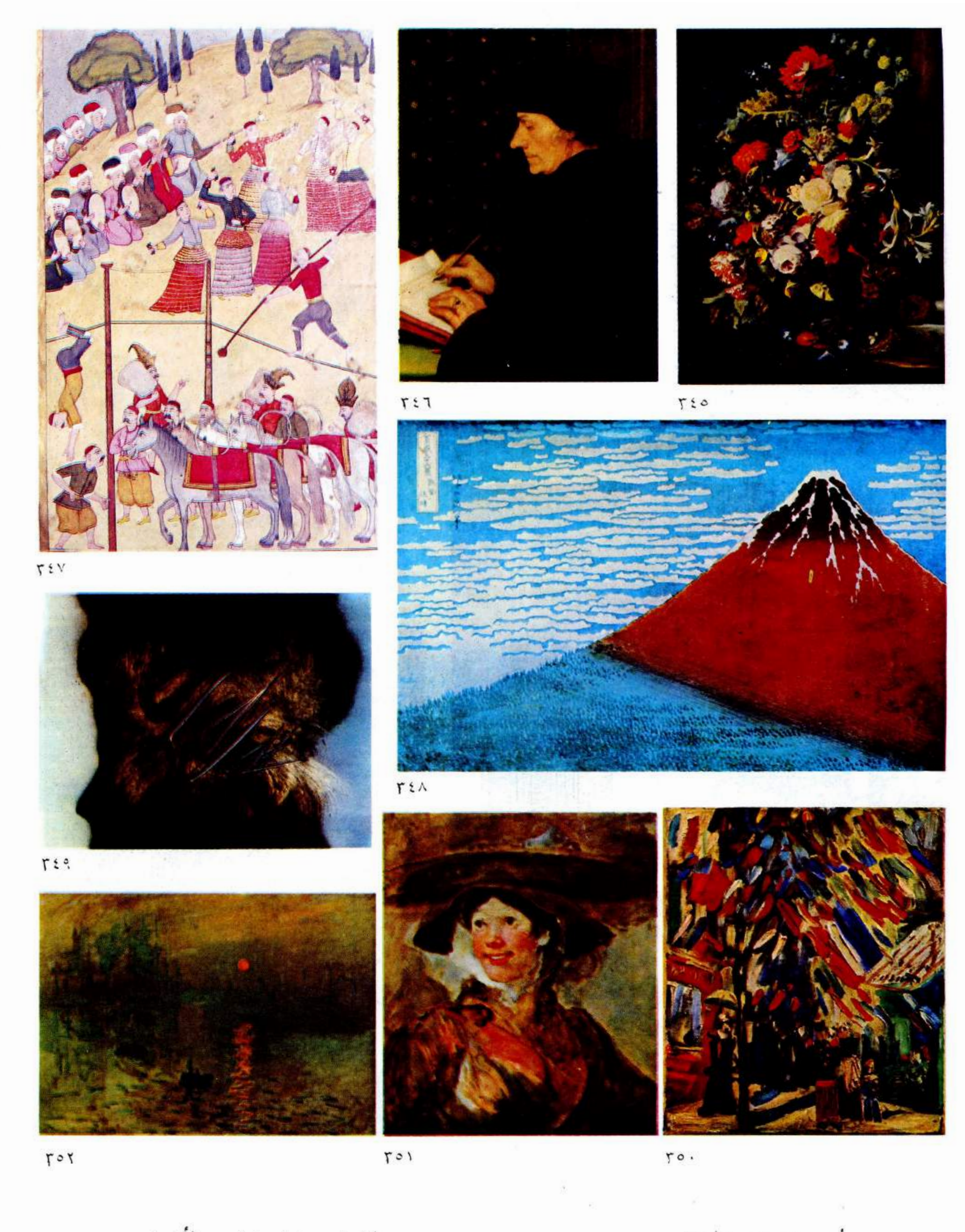


٣٤٣

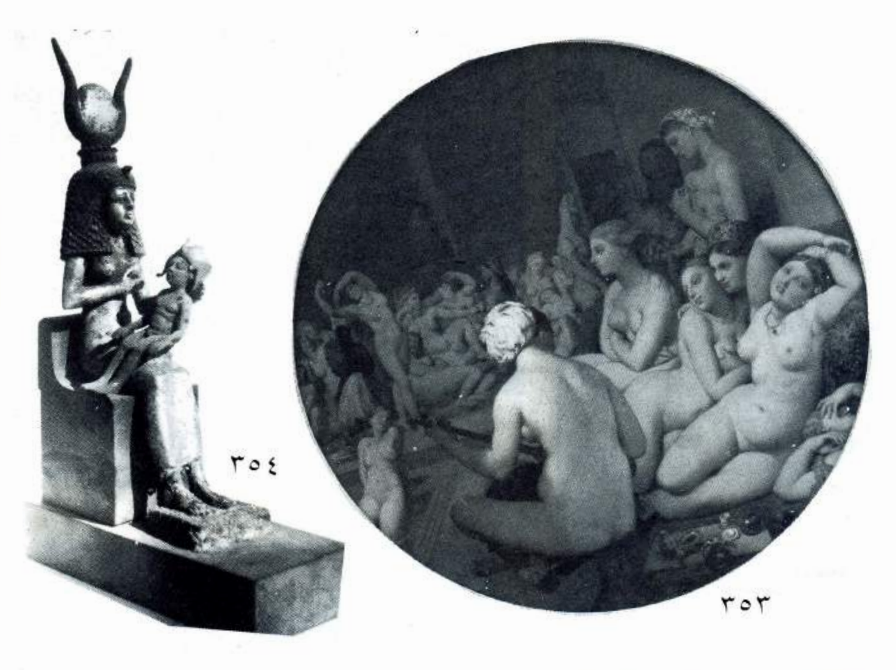


٣٤٤

٣٣٩ — تصوير صفوي : شاهنامة طهماسب ١٥٢٢ ؛ هفتواذ والدودة (المتروبوليتان) .
٣٤٠ — غواردي : الدوج فوق البوتشينتوري (اللوڤر) .
٣٤١ — غوغان : الأمومة (نيويورك) .
٣٤٢ — لوقا جوردانو : پيرسيوس يحوّل فينياس وأعوانه إلى أحجار (ن.غ.لندن) .
٣٤٣ — غينزبورو : نزهة الصباح (ن.غ.لندن) .
٣٤٤ — ڤان دِرْ خُوز : الرعاه يتعبّدون للمسيح الطفل (متحف دالم) .



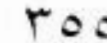
٣٤٥ — هويسُوم : باقة زهور (ڤيينا) .
٣٤٦ — هانز هولباين : پورتريه إرازموس (اللوڤر) .
٣٤٧ — تصوير تركي : هونر نامه ؛ حفل ختان الأمير ابن سليمان العظيم ، ألعاب البهلوانات (إستنبول) .
٣٤٨ — فن ياباني : هوكوساي . مشهد من « ستة وثلاثون مشهدًا لجبل فوجي » (جبل فوجي الأحمر) .
٣٤٩ — هارتونغ : ت ١٩٦٣ — ر٤٠ (بروكسل) .
٣٥٠ — ڤان غوخ : عيد ١٤ يوليه (برن) .
٣٥١ — هوغارث : بائعة الجمبري (ن.غ.لندن) .
٣٥٢ — مونيه : انطباع ؛ شروق الشمس (پاريس) .



٣٥٤

٣٥٣

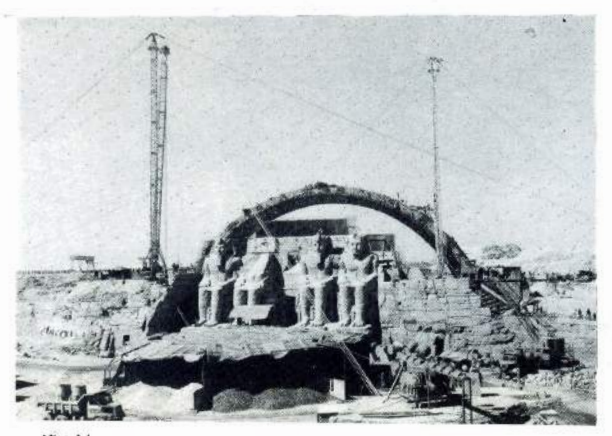




٣٥٥



٣٥٦



٣٥٧



٣٥٨

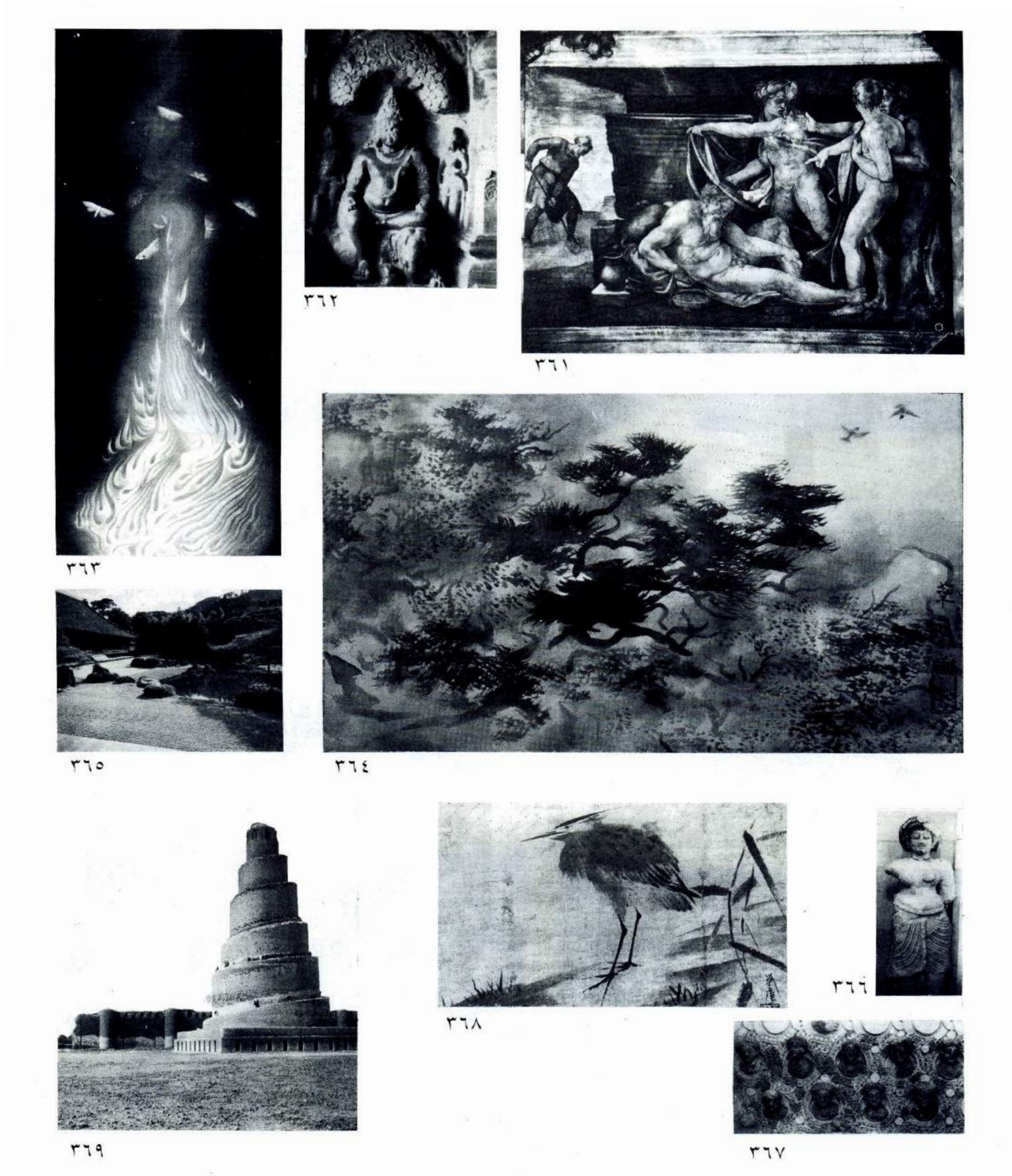
٣٥٩



٣٦٠

٣٥٣ ــ آنغر : الحمام التركي (اللوفر) .
٣٥٤ ــ إيزيس تحمل ابنها حورس ، من البرونز .
٣٥٥ ــ نحت هندي : ياكشي .
٣٥٦ ــ خطوات إنقاذ معبد أبو سمبل .
٣٥٧ ــ خطوات إنقاذ معبد أبو سمبل .

٣٥٨ ــ نحت هندي : مشهد عشق (معبد كاجوراهو) .
٣٥٩ ــ فن بابلي حديث : بوابة عشتار ؛ قرميد مطلي بالميناء ، القرن ٦ ق.م (متحف برلين) .
٣٦٠ ــ لاستمان : جونو (هيرا) تضبط زوجها جوبيتر (زيوس) متلبسًا مع إيو فتمسخها بقرة (ن.غ.لندن) .



٣٦١ ــ ميكلانجلو : نُوح ثملًا (سقف مصلى سيستينا) .
٣٦٢ ــ فن هندي : الإله إندرا .
٣٦٣ ــ تصوير ياباني : الفنان هايامي غيوشو ؛ فراشات تحوّم حول النار .
٣٦٤ ــ تصوير ياباني : الفنان موراكامي كاجاكو ؛ جبال .
٣٦٥ ــ حديقة يابانية .

٣٦٦، ٣٦٧ ــ النحت في العصر الأموي : تمثال من الحجر لفتاة ، وشريط زخرفي من الجص يتكون من جامات تطلّ منها نقوش بارزة لأشخاص بقصر هشام في خربة المفجر (أريحا) .
٣٦٨ ــ تصوير ياباني : الفنان طان نان ؛ طائر مالك الحزين .
٣٦٩ ــ ملويّة سامراء : مسجد المتوكّل ، ٨٤٧ ــ ٨٥٢ م .



٣٧٠



٣٧١

٣٧٢

٣٧٣



٣٧٤

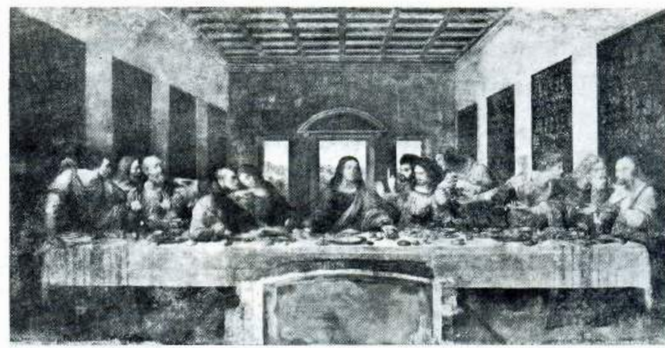
٣٧٠ — فن كاشي بابلي : كودورو مليشجو ؛ ديوريت ، القرن ١٢ ق.م (اللوفر) .

٣٧١ — روبنز : تحكيم باريس (ن.غ.لندن) .

٣٧٢ — زخارف حكر في بيت الجنوب بسقارة .

٣٧٣ — كتاب كِلْز : مطلع إنجيل متى (دبلن) .

٣٧٤ — مسرح كيوغين الياباني .



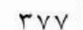
٣٧٥



٣٧٦



٣٧٧





٣٧٨



٣٧٩



٣٨٠

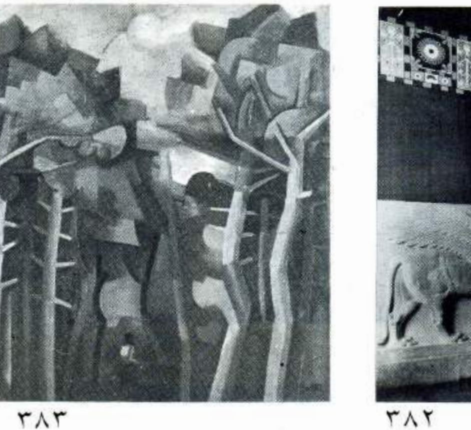
٣٨١

٣٧٥ — داڤنشي : العشاء الأخير (ميلانو) .
٣٧٦ — فرنان ليجيه : أوقات الفراغ (باريس) .
٣٧٧ — ميكلانجلو : يوم الحساب (مصلى سيستينا) .
٣٧٨ — تمثال لاووكوون ، ١٦٠ ق.م (الڤاتيكان) .

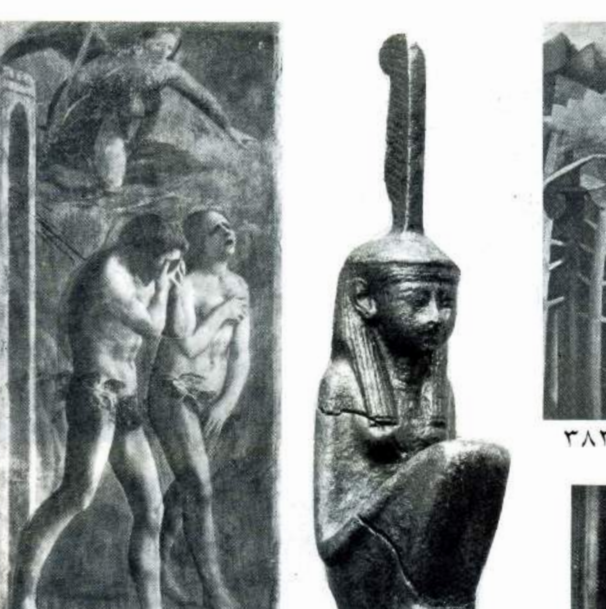
٣٧٩ — فن بابلي قديم : لوحة قانون حمورابي (سوسه) .
٣٨٠ — داڤنشي : ليدا وطائر البجع (ڤيلا بورغيزي) .
٣٨١ — لوبران : دخول الإسكندر الأكبر بابل ظافرًا (اللوڤر) .



٣٨٢



٣٨٣

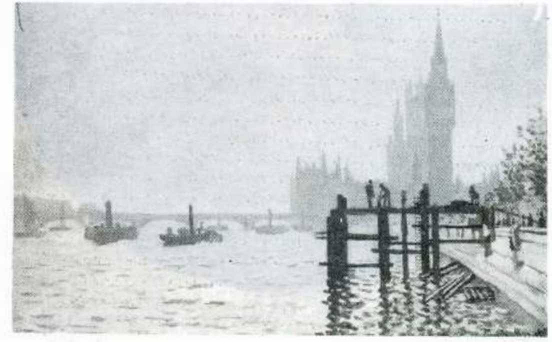


٣٨٤

٣٨٥



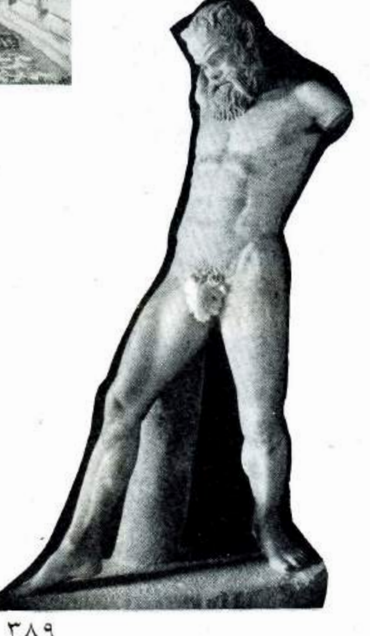
٣٨٦



٣٨٧



٣٨٨



٣٨٩



٣٩٠

٣٨٢ — فن أشوري : لاماسو ؛ أسد مجنّح له رأس إنسان (متحف برلين) .

٣٨٣ — أندريه لُوتْ : غابات أركاشون (مِلكيّة ورثة الفنان) .

٣٨٤ — إلاهة ماعت : تمثال رمزي منمنم من البرونز كان يعلّقه القضاة كتعويذة ، الدولة الحديثة (اللوفر) .

٣٨٥ — مازاتشيو : طرد آدم وحواء من الجنة (فلورنسا) .

٣٨٦ — سيموني مارتيني : مايستا (سيينا) .

٣٨٧ — مانيه : نهر التيمز أمام وِسْتمنستر (ن.غ.لندن) .

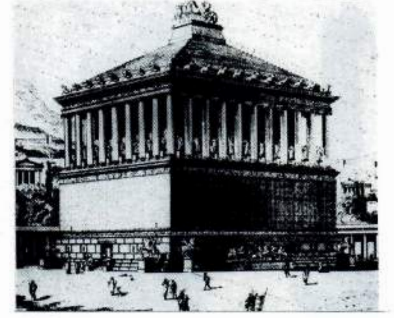
٣٨٨ — رافائيل : عذراء الغراندوقة (فلورنسا) .

٣٨٩ — ميرون : مارسياس ، ٤٦٠ ق.م (اللاطران بالفاتيكان) .

٣٩٠ — تفصيل من مانداله يابانية ، القرن ١٧ (بوسطن) .



٣٩٣



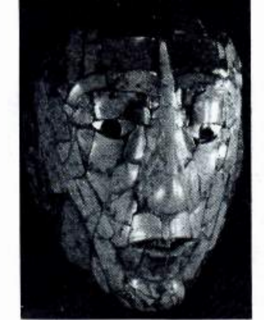
٣٩٢



٣٩١



٣٩٥



٣٩٤



٣٩٦



٣٩٧





٤٠٠

٣٩٩

٣٩٨

٣٩١ ــ مَاغْرِيتْ : مذاق الدموع (بروكسل) .

٣٩٢ ــ رسم تخيلي لضريح موزولوس (هاليكارناسوس) .

٣٩٣ ــ حضارة مايا : تنّين أو سلحفاة من كيريغوا ، غواتيمالا ، القرن ٦ .

٣٩٤ ــ حضارة مايا : قناع جنائزي من اليشب مشكّل من مئتي قطعة ، عام ٧٠٠ م (مدينة المكسيك) .

٣٩٥ ــ حضارة مايا : وعاء أسطواني مرسوم عليه شخصية هامة محمولة على محفة ، القرن ٦ (غواتيمالا) .

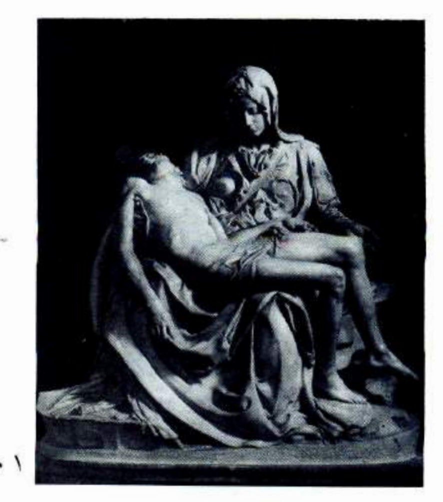
٣٩٦ ــ كاراڤاجيو : ميدوسا (فلورنسا) .

٣٩٧ ــ ڤيرونيزي : عُرْس قانا (اللوفر) .

٣٩٨ ــ رأس منتحوتب الثاني : نقش خفيف البروز ، أسرة ١١ ، (أدنبره) .

٣٩٩ ــ ماتيس : طبيعة ساكنة ؛ أناناس وأنيموني (نيويورك) .

٤٠٠ ــ قبة ضريح الإمام الشافعي من الخارج (القاهرة) .



٤٠١



٤٠٢





٤٠٣





٤٠٤



٤٠٥



٤٠٦



٤٠٧

٤٠٨

٤٠٩



٤١٠



٤١٢



٤١١

٤٠١ — ميكلانجلو : بييتا ؛ العذراء الأسيانة (الفاتيكان) .

٤٠٢ — تصوير تيموري : معراج نامه ؛ الملاك ذو السبعين رأسًا (دار الكتب القومية بباريس) .

٤٠٣ — مئذنة .

٤٠٤ — سكياقوني : أسطورة ميداس (البندقية) .

٤٠٥ — منبر ومحراب مسجد ابن طولون من عهد السلطان لاجين المملوكي ، القرن ١٣ .

٤٠٦ — فن مينوي : آنية ذات رسوم لحيوانات بحرية ، ١٥٠٠ ق.م (هرقليون) .

٤٠٧ — مسرح روماني : حامل المصباح يربت على كتف زميله حامل الآنية (المتحف البريطاني) .

٤٠٨ — فن مينوي : الربّة حاملة الأفاعي ، ١٥٠٠ ق.م (متحف هرقليون) .

٤٠٩ — شرّافات عرائسية .

٤١٠ — ميتوب : واجهة البارثينون (الأكروبول) .

٤١١ — رافائيل : معجزة صيد السمك الكثير (متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن) .

٤١٢ — ميكلانجلو . خَلْق آدم (مصلى سيستينا) .



٤١٣ — تصوير صفوي : الفنان محمدي ، عازف ناي من الدراويش وراقص .

٤١٤ — فن رومانسكي : زجاج معشّق ؛ آلام المسيح (كاتدرائية سانت إتيين) .

٤١٥ — تماثيل ميرينا : امرأتان تتهامسان ، القرن ٢ ق.م (المتحف البريطاني) .

٤١٦ — غوستاف مورو : ياسيفاي والثور .

٤١٧ — فن مينوي : كنوسوس ، سمكة كريت المقدسة (هرقليون) .

٤١٨ — تصوير فارسي : قصص الأنبياء ؛ مولد المسيح ومريم تهزّ النخلة (دبلن) .

٤١٩ — هنري مور : عمود فقري من البرونز .

٤٢٠ — فن موكني : رأس ، القرن ١٤ ق.م (أثينا) .

٤٢١ — بلانش القشتالية وسان لوي ؛ مخطوطة مصوَّرة ، ١٢٢٦ م (نيويورك) .

٤٢٢ — تاج عمود بكنيسة المادلين بفيزلاي ، صراع بين الوحوش .

٤٢٣ — موديلياني : لُوليتْ (باريس) .

٤٢٤ — تصوير مغولي هندي : صقر ، ١٦١٠ (بومباي) .



٤٢٥ — تصوير هندي : كريشنه يرفع جبل غوفاردان بطرف خنصره حماية للسكان بعد أن أمر الإله إندرا الذي يبدو ممتطيًا فيله إيرافاتا السحب أن تغرق الأهالي بسيول تهلكها .

٤٢٦ — تصوير هندي : رادها تشكو لصديقتها ما تحس به من غيرة تحت شجرة مُزْهرة ، بينما يعزف كريشنه المصفار الصبايا الحسناوات . ١٧٩٠ (بومباي) .

٤٢٧ — مسرح كابوكي : من أكثر ما يثير حماسة جمهور المتفرجين تغيير ثياب الممثل الذي يقوم بأدوار عشر شخصيات في المسرحية الواحدة لكل منها زيّها الخاص ، ويستغرق تغييره من عشر ثوان إلى دقيقة .

٤٢٨ — كلود مونيه : اليابانية ، ويتجلى فيها تأثر الفنان بالصور اليابانية المطبوعة حيث نرى فتاة فرنسية ترتدي ثوبًا يابانيًا (متحف بوسطن) .

٤٢٩ — تصوير هندي : كريشنه يبتلع لهيب حريق الغابة بعد أن صرع الأفعوان ١٦٨٠ (كلكتا) .

٤٣٠ — كاندينسكي : جبانة عربية (هامبورغ) .

٤٣١ — مسرح كابوكي : الدماء ممتزجة بالماء أمام أحد مساقط المياه خلال تمثيل أحد مشاهد القتال .

٤٣٢ — مسرح كابوكي : يؤدي الرجال أدوار النساء معبّرين عن جوهر المرأة من خلال التجريد لا المحاكاة .



٤٣٨ ٤٣٩

٤٣٣ — مسرح كابوكي : ممثل كابوكي في هيئة ثعلب يعبّر عن بِرّه بأبويه من خلال حركات جسده وأصواته الحادة القصيرة .

٤٣٤ — تصوير ياباني : السيرة المصوَّرة للكاهن إيبن (حقبة كاماكورا) .

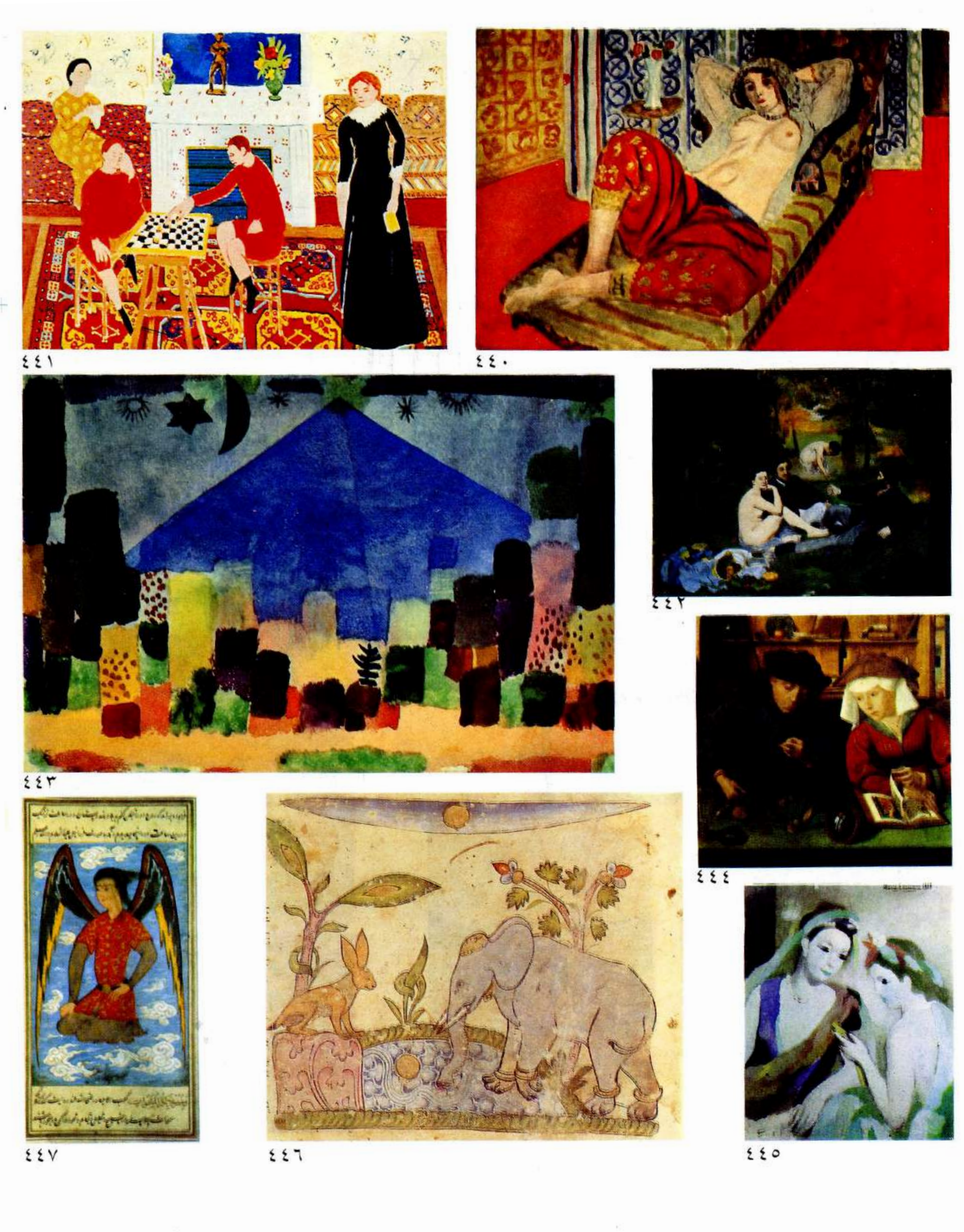
٤٣٥ — كلود لوران : الپارناسوس (بوسطن) .

٤٣٦ — تصوير تيموري : كليلة ودمنة ١٤٢٩ ؛ الناسك والخروف (إستنبول) .

٤٣٧ — تصوير تركي : سورنامه وهبي ؛ المصور لَوْني ؛ ثلاثة أمراء في طريقهم إلى الختان بسراي طوپ قاپو (إستنبول)

٤٣٨ — جورج ديلاتور : مريم المجدلية أمام ضوء الشمعة (اللوڤر) .

٤٣٩ — مانيه : مانيه يزاول الرسم في قاربه (ميونخ) .



٤٤٠ — ماتيس : المحظية (پاريس) .
٤٤١ — ماتيس: أسرة الفنان (لننغراد) .
٤٤٢ — مانيه : الغداء وسط الخضرة (اللوڤر) .
٤٤٣ — پول كليه : جبل نيسين قرب برن ؛ ألوان مائية (برن) .
٤٤٤ — كونتين ماسيس : الصرّاف أو المرابي (اللوڤر) .
٤٤٥ — ماري لورنسان : فتاتان .

٤٤٦ — تصوير فارسي : كليلة ودمنة ؛ الأرنب البري وملك الفيلة عند بئر القمر (أكسفورد) .
٤٤٧ — تصوير تيموري : مدرسة هراة ؛ كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ١٥٦٧ ، ملك الموت عزرائيل (دار الكتب بالقاهرة) .



٤٤٨ — كلود مونيه : زهور الخشخاش البرّية . تفصيل (اللوڤر) .

٤٤٩ — تصوير تيموري : معراج نامه ؛ حور الجنة (دار الكتب القومية بپاريس) .

٤٥٠ — خوان ميرو : امرأة وصبيّة أمام الشمس (نيويورك) .

٤٥١ — صيغة الزهرات الألف : نسجية السيّدة واللّيكورن (متحف كلوني بپاريس) .

٤٥٢ — موندريان : تشكيل باللون الأحمر والأزرق والأصفر .

٤٥٣ — تصوير هندي مغولي : مشهد من مخطوطة حمزه نامه ، ١٥٧٠ (بناراس) .

٤٥٤ — بوتتشيللي : ميلاد المسيح (ن.غ.لندن) .

٤٥٥ — تصوير هندي مغولي : پورتريه الإمبراطور جهانغير ، القرن ١٨ (بومباي) .


٤٥٦


٤٥٨

٤٥٧


٤٥٩


٤٦٢


٤٦١


٤٦٠



٤٦٥


٤٦٤

٤٦٣

٤٥٦ — قناع نو ، من عمل سكاماتو هانجيرو .

٤٥٧ — خمسة نظامي : هارون الرشيد والحلاق ، مدرسة هراة ، ١٤٩٤ — ١٤٩٥ (المتحف البريطاني) .

٤٥٨ — هانز بالدُونغ : ميلاد المسيح (فرانكفورت) .

٤٥٩ — مسرح نُو حيث تمثّل الشرائط الورقية خيط العنكبوت إمعانًا في زيادة التأثير .

٤٦٠ — فن بابلي : كلبةٌ ترْضع أجراءها ، الألف الثاني ق.م (شيكاغو) .

٤٦١ — مسرح نُو .

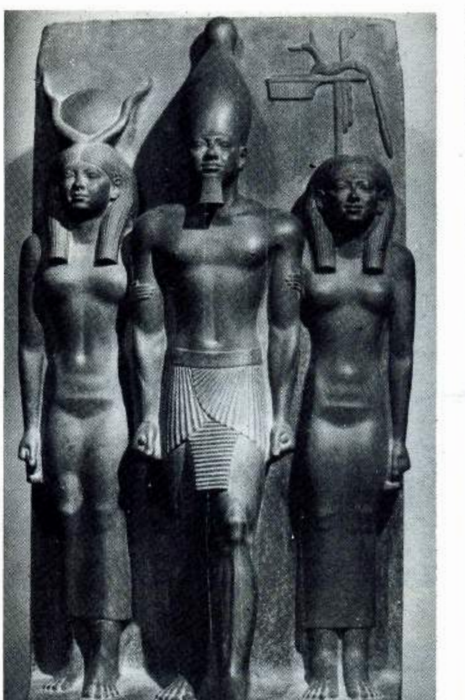
٤٦٢ — فن بابلي : دمية فخارية ؛ إله يشطر بسكينه جنيّة خرافية ، الألف الثاني ق.م (شيكاغو) .

٤٦٣ — فن بابلي : دمية فخارية ؛ فلاح على ظهر بقرة ، الألف الثاني ق.م (شيكاغو) .

٤٦٤ — وِضْعة التماثيل الملكية الفردية : الملك خفرع يجلس واضعًا يديه على فخذيه ، الأسرة ٤ (المتحف المصري) .

٤٦٥ — مسلة حتشبسوت إلى اليمين ومسلة تحتمس إلى اليسار (معبد الكرنك) .

٤٦٨



٤٦٧



٤٦٦



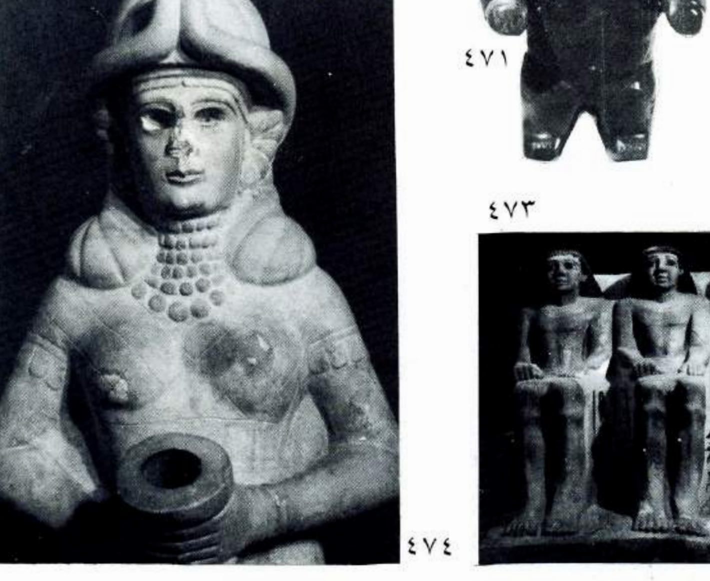


٤٦٩

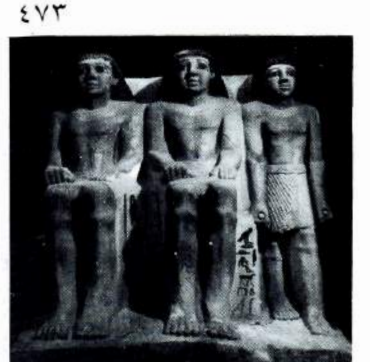


٤٧١

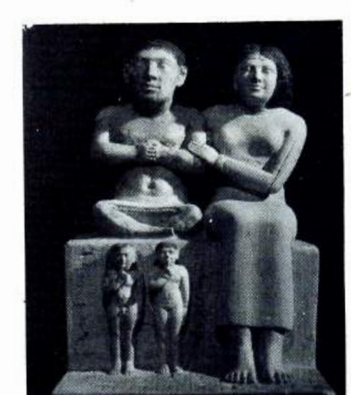
٤٧٠



٤٧٤



٤٧٣



٤٧٢

٤٦٦ ــ فن أولْمِكْ : النمر المتوحِّش المرقّط « جاغوار » (غواتيمالا) .

٤٦٧ ــ مجموعة تماثيل الثالوث الملكية : ثالوث الملك منكاورع في صحبة الربة حتحور وإلهة إقليم ابن آوى « أسيوط » (المتحف المصري) .

٤٦٨ ــ فن أولمك : مجموعة تماثيل تمثل حفلًا طقوسيًّا دينيًّا أو ربما حفل تقديم أحد الأسرى قربانًا .

٤٦٩ ــ شعيرة فتح فم المومياء ووداع الميت : بردية هونفر ، الدولة الحديثة (المتحف البريطاني) .

٤٧٠ ــ أوقيانوس مستلقيًا (الكابيتولينوس) .

٤٧١ ــ فن أولمك : نمر مرقّط « جاغوار » صغير من اليشب (متحف مدينة المكسيك) .

٤٧٢ ــ وضعة مجموعة التماثيل الأسرية أو تماثيل الخاصة : تمثال القزم سنب وأسرته ، الأسرة ٦ (المتحف المصري) .

٤٧٣ ــ مجموعة التماثيل المتشابهة : مجموعة تحكي أطوار حياة المتوفى ، الدولة القديمة (المتحف المصري) .

٤٧٤ ــ فن بابلي قديم : الربّة ذات الوعاء المتدفّق ، القرن ١٨ ق.م (حلب) .



٤٧٦

٤٧٧

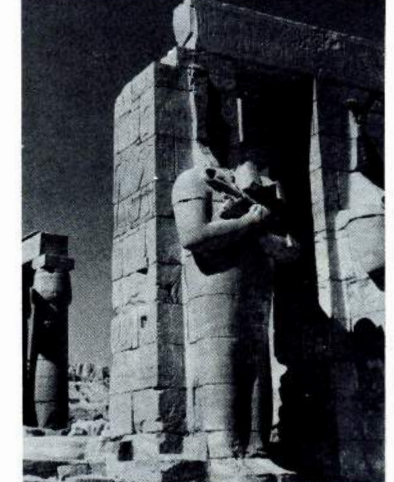


٤٧٨

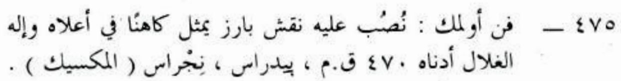
٤٧٥







٤٨٢ ٤٨١ ٤٨٠ ٤٧٩



٤٧٥ — فن أولمك : نُصُب عليه نقش بارز يمثل كاهنًا في أعلاه وإله الغلال أدناه ٤٧٠ ق.م ، پيدراس ، نِجْراس (المكسيك) .

٤٧٦ — لخفة « أوستراكا » صوِّرت عليها راقصة بهلوانة ، الدولة الحديثة المصرية (تورينو) .

٤٧٧ — سجادة صلاة تركية من نوع « غورديز » يزخرفها رسم محراب ، القرن ١٧ (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) .

٤٧٨ — تصوير عربي : كتاب مختار الحِكم ومحاسن الكلم ؛ صورة فيثاغورس بين تلاميذه ، ١٢٠٠—١٢٥٠ (إستنبول) .

٤٧٩ — تمثال طقسي لأوزيريس ، العصر اللاحق (اللوڤر) .

٤٨٠ — عمود أوزيري مربَّع ، معبد الرامسيوم .

٤٨١ — فن أشوري : التهجير الجماعي للشعوب المغلوبة . أورتوستات ، نقش من قصر أشور باني بال بنينوى ؛ مرمر جبسي ، القرن ٧ ق.م (اللوڤر) .

٤٨٢ — فرانش ڤيل : أورفيوس (اللوڤر) .



٤٨٥



٤٨٤



٤٨٣



٤٨٨



٤٨٧



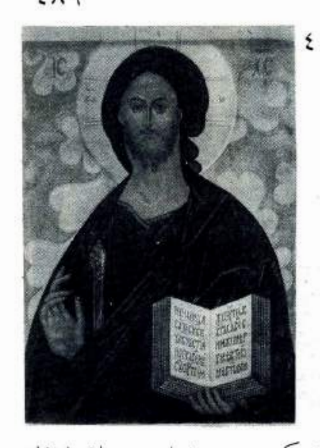
٤٨٦



٤٨٩



٤٩٠



٤٩٢



٤٩١

٤٨٣ — فن عهد أُوتُو : منمنمة ؛ عاصفة فوق البحيرة (كولونيا) .

٤٨٤ — فن عهد أوتو : الإمبراطور أوتو الثاني تحيط به رموز أقسام إمبراطوريته الأربعة ، القرن ١٠ (متحف كونديه) .

٤٨٥ — پاغودا : تل النمر ؛ شيدت عام ٩٥٩ وأعيد بناؤها مرات سَبْعًا (بيجنغ بالصين) .

٤٨٦ — فيدياس : موكب پاناثينايا (اللوڤر) .

٤٨٧ — الپانثيون من الداخل .

٤٨٨ — الپانثيون من الخارج .

٤٨٩ — قصر المدائن (طيسفون) : بقايا طابق كسرى (شاهپور بن أردشير) على بعد ٤٠ كم جنوبي بغداد ، ويبلغ ارتفاع الطوق ما ينيِّف على ٣٠ مترًا . شُيِّد في العصر الساساني .

٤٩٠ — أعمدة ذات تيجان على شكل زهرة البردي المقفلة (معبد الكرنك) .

٤٩١ — عمود أسطواني ذو تاج على شكل زهرة البردي المتفتحة (معبد الأقصر) .

٤٩٢ — المسيح ضابط الكل « پانتوكراتور » : أيقونة من « حجاب أيقونات » ، مدرسة الفنان روبليف ، القرن ١٥ (موسكو) .



٤٩٣ — داڤيد : باريس وهيلينا (اللوڤر) .
٤٩٤ — عمود مصري نخيلي الشكل .
٤٩٥ — فن تَدْمُر : نقش جداري يصوّر قافلة .
٤٩٦ — لُونَان : تلميذا عمواس (اللوڤر) .
٤٩٧ — پالاديو : ڤيلا لاروتوندا « ڤيلا ڤالمارينا الآن » ، ڤتشنزا .
٤٩٨ — الپارثينون بأكروپول أثينا .
٤٩٩ — پوسان : رعاة أركاديا (اللوڤر) .
٥٠٠ — فن پارتي : تمثال برونزي ، من شامي (متحف طهران) .
٥٠١ — مدرسة فرا أنجيليكو : پاريس يختطف هيلينا (ن.غ.لندن) .
٥٠٢ — پنتوركيو : عودة أوديسوس إلى زوجته پنيلوپي (ن.غ.لندن) .
٥٠٣ — تفصيل من الپالا دُورُو (الهيكل الذهبي) ببازيليكا القديس مرقص في البندقية .



٥٠٤



٥٠٥



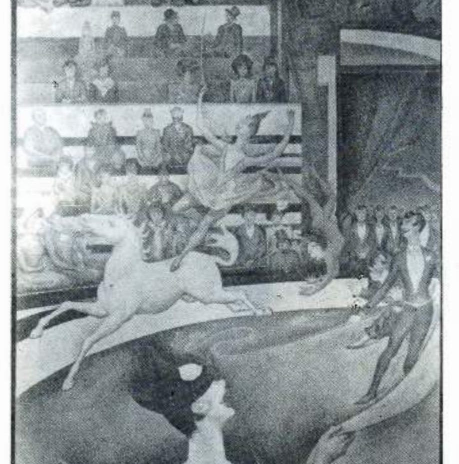
٥٠٦



٥٠٧

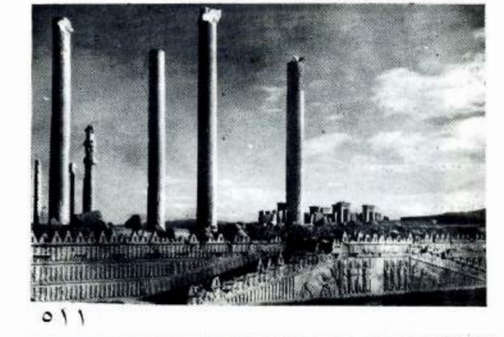


٥٠٨

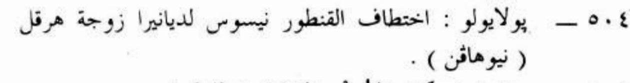


٥١٠

٥٠٩



٥١١



٥١٢

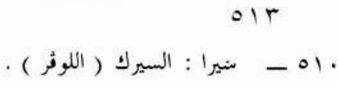


٥١٣



٥١٤





٥٠٤ — پولايولو : اختطاف القنطور نيسوس لديانيرا زوجة هرقل (نيوهاڤن) .

٥٠٥ — پراديه : ربّات الحُسْن الثلاث (اللوڤر) .

٥٠٦ — شازيران : پوزيدون (متحف بيزانسون) .

٥٠٧ — پيروجينو : أپوللو ومارس (اللوڤر) .

٥٠٨ — فن تُولْتِيك : المعبد الهرمي في كوكولكان ، وتغطي قاعدته مساحة فدان ، يوكاثان ، (المكسيك) .

٥٠٩ — فيدياس : تمثال لرأس أثينا من لِمْنيا .

٥١٠ — سَيرا : السيرك (اللوڤر) .

٥١١ — پرسيپوليس : منظر عام لدرج الأپادانا ؛ تحت غمشيد ، ويبدو قصر داريوش في خلفية اللوحة (شيكاغو) .

٥١٢ — حضارة زاپوتيك : مجلّد مخطوطات لورد زُوشيه ؛ صفحة من مخطوطة مكستيكية ، نشرت عام ١٩٠٢ على يد زليا ناتال ، وتمثل مشهد عرس .

٥١٣ — رسم تخيلي لتمثال الربة أثينا للفنان فيدياس .

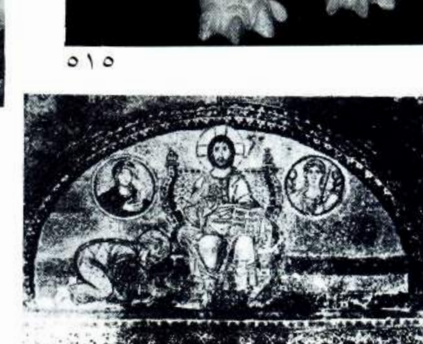
٥١٤ — مقبرة پتوزيريس (تونا الجبل) .

٥١٧

٥١٦



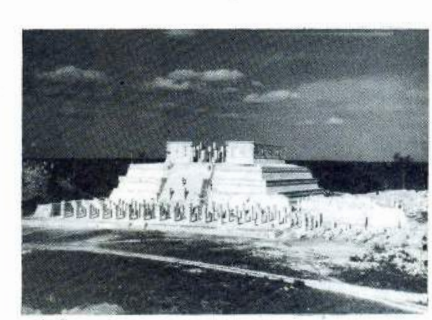
٥١٥



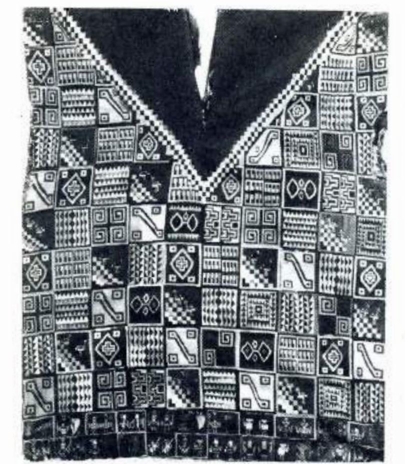
٥١٨

٥٢١

٥٢٠



٥١٩



٥٢٤

٥٢٣



٥٢٢

٥١٥ ـــ حضارة زاپوتيك (ثاپوتيك) : وعاء جنائزي ، القرن ٥ م ، مونت ألبان (المكسيك) .

٥١٦ ـــ ڤان دايك : كيوپيد وپسيخيه (قصر سان جيمس بلندن) .

٥١٧ ـــ پوجيه : پيرسيوس ينقذ أندروميدا (اللوڤر) .

٥١٨ ـــ فن بيزنطي : السجود « پروسكينسيس » ؛ فسيفساء فوق المدخل المؤدي إلى القاعة المستعرضة بكنيسة أيا صوفيا ، القرن ٩ (القسطنطينية) .

٥١٩ ـــ حضارة تولتيك : تشي تشن إتزا ، معبد المحاربين ، القرن ١٢ ، يوكاتان (أمريكا الوسطى) .

٥٢٠ ـــ نيقولا سباستيان آدم : پروميثيوس مغلولًا والنسر ينهش جسده (اللوڤر) .

٥٢١ ـــ البروپيلاي بأكرپول أثينا .

٥٢٢ ـــ تتسيانو : تقدمة العذراء في الهيكل (البندقية) .

٥٢٣ ـــ تمثال الإله پتاح من البرونز ، العصر اللاحق (اللوڤر) .

٥٢٤ ـــ حضارة الناسكا : قميص ذو رسوم زخرفية هندسية (بوليڤيا) .



٥٢٥ ــ رُودان : المفكر (پاريس) .

٥٢٦ ــ داڤيد : السابينات يفصلن بين المتحاربين الرومان والسابين حقنًا للدماء (اللوفر) .

٥٢٧ ــ پوسان : اختطاف السابينات (المتروپوليتان) .

٥٢٨ ــ رافائيل : مدرسة أثينا (الڤاتيكان) .

٥٢٩ ــ رمبرانت : قيامة المسيح (ميونخ) .

٥٣٠ ــ روبنز : اختطاف السابينات بإشراف رومولوس (ن. غ.لندن) .

٥٣١ ــ تصوير جداري روماني : اختطاف أوربا (ناپلي) .

٥٣٢ ــ دييغو ريڤيرا : زاپاتا ثائر الإصلاح الزراعي بالمكسيك (نيويورك) .

٥٣٣ ــ طراز روكوكو : تفاصيل الزخارف المحيطة بأُرْغن كنيسة مِلْك .

٥٣٤ ــ تصوير صفوي : المصور رضا عباسي ١٦١٢ (متحف إرميتاج بلننغراد) .

٥٣٥ ــ بوشيه : داناي (متحف كونياك) .

٥٣٦ ــ فن روكوكو : أحد وِلْدان الحب (روتنبوك) .

٥٣٧ ــ جيدُو ريني : شمشون الجبار (بولونيا بإيطاليا) .

٥٣٨ ــ طراز روكوكو : صالون بقصر شونبرون (ڤيينا) .



٥٤١



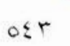
٥٤٠



٥٣٩



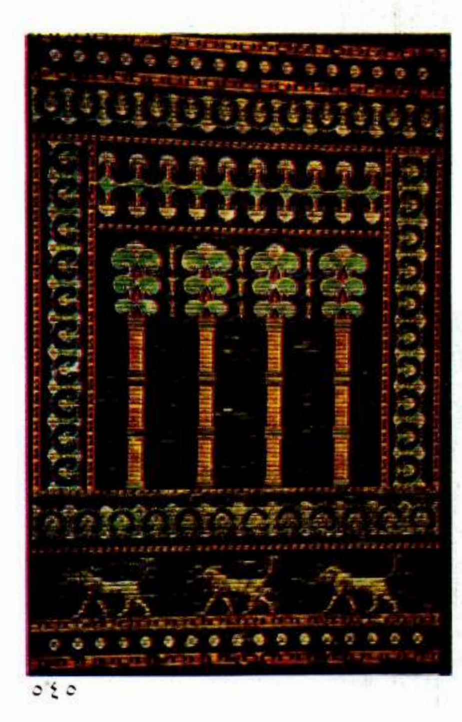




٥٤٣

٥٤٢





٥٤٥

٥٤٤

٥٣٩ — پاراسيوس : پريماڤيرا ؛ قاطفة الزهور .

٥٤٠ — صورة تضم جُعلًا ، مجموعة توت عنخ آمون (المتحف المصري) .

٥٤١ — سجادة تركية من نوع « عشاق » بها جامة كبيرة في الوسط وأشكال نجمية ، القرن ١٨ (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) .

٥٤٢ — فن بابلي قديم : رسم جداري ملون ؛ مشهد تنصيب الملك ، القرن ١٨ .

٥٤٣ — سلطانية مستديرة ذات أرجل بداخلها زخرفة ملوَّنة بها فارس يمتطي جواده وحوله أزواج من أبو الهول المتجابهين ، الرّي ، القرن ١٢ (إدنبره) .

٥٤٤ — سجادة مصرية من العصر المملوكي (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) .

٥٤٥ — فن بابلي حديث : زخارف قاعة العرش بالقصر الملكي من الآجرّ المزجّج ، القرن ٧ ق.م (برلين) .



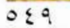
٥٤٦



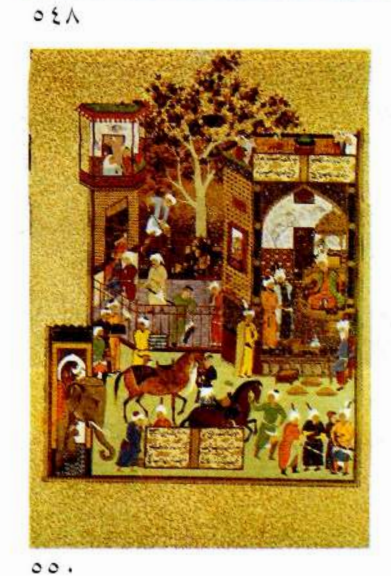
٥٤٧

٥٤٨



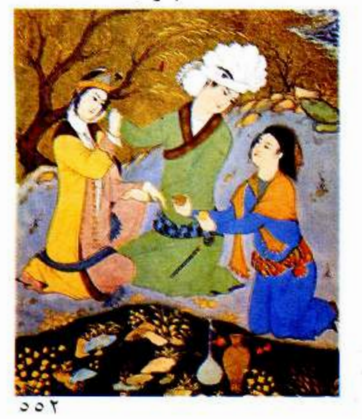


٥٤٩



٥٥٠

٥٥١



٥٥٢

٥٥٣

٥٤٦ — العصر التيموري . خمسة نظامي ؛ لقاء ليلى والمجنون ، ١٤٤٦ (المتحف البريطاني) .

٥٤٧ — پرودون : العدالة والانتقام الإلهي (اللوفر) .

٥٤٨ — تصوير تيموري : شاهنامه بايسنقر ١٤٣٩ ؛ أفريدون يأمر بدق الضّحاك إلى صخرة المغارة (طهران) .

٥٤٩ — پيسارو : جزيرة لاكروا وروان وأثر الضباب (فيلادلفيا) .

٥٥٠ — تصوير صفوي : شاهنامه طهماسپ ١٥٢٢ ؛ أنوشروان يستقبل بعثة الهند (المتروپوليتان) .

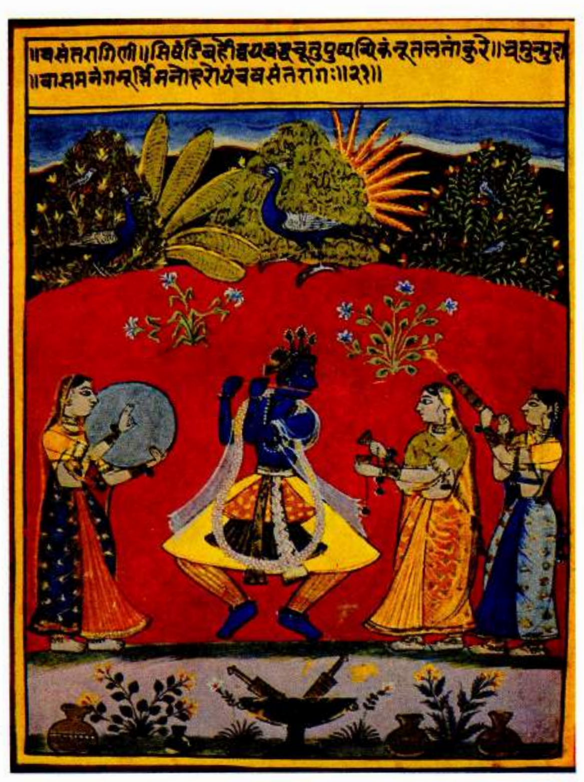
٥٥١ — مدرسة راجيوت : مدينة كانغرا ؛ فتاة تحمل رسالة من كريشنه إلى رادها التي تبدو واقفة تحت شجرة وقد أعدّت لزوجها فراشًا من أوراق الشجر والزهور ، القرن ١٨ (بومباي) .

٥٥٢ — تصوير صفوي : مشهد غرامي للمصور محمد يوسف الحسيني ، ١٦٣٠ (مكتبة پيير يونت مورغان) .

٥٥٣ — روبنز : تفصيل من لوحة عيد ڤينوس (ڤيينا) .

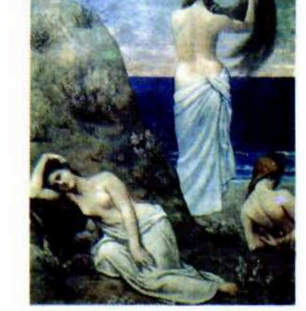


٥٥٤



٥٥٥

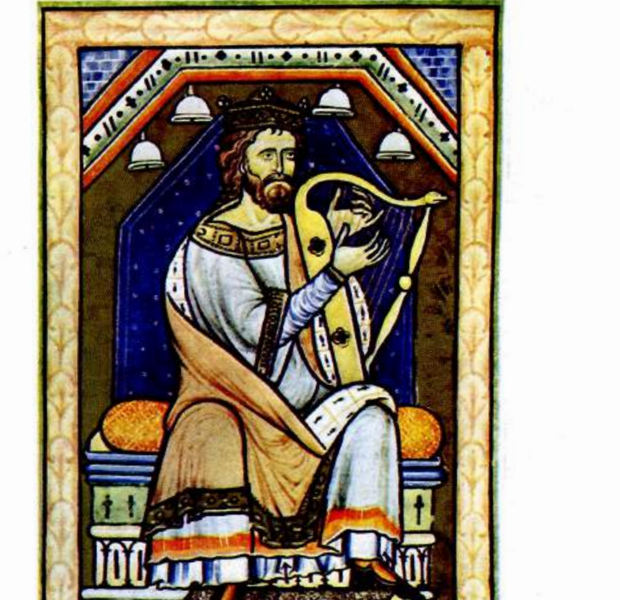
٥٥٦



٥٥٧



٥٥٨



٥٥٩

٥٥٤ — پيكاسو : امرأة أمام المرآة (نيويورك) .

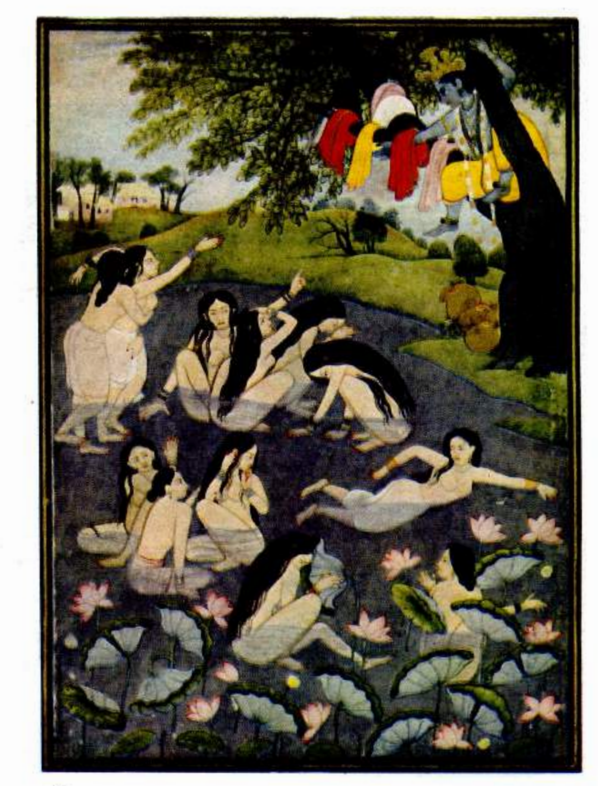
٥٥٥ — تصوير هندي : راجه مالا ؛ لحن الربيع « ڤاسانت » ، يجمع بين الموسيقى والرقص ، حيث يبدو كامادِيڤا « كيوپيد » في هيئة كريشنه ، ١٦٦٠ (نيودلهي) .

٥٥٦ — آنية إغريقية ذات أشكال حمراء : فِيدْرا تعاني لوعة العشق ، ومعركة اللاپيثاي والقنطوري ، ٣٥٠ ق.م (المتحف البريطاني) .

٥٥٧ — پوفيس ده شاڤان : صبايا على شاطئ البحر . (اللوڤر) .

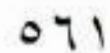
٥٥٨ — غواردي : ولْدان الحب ؛ من قصص طوبيا (البندقية) .

٥٥٩ — كتاب المزامير : داود يعزف على القيثارة (المكتبة البريطانية) .



٥٦٠

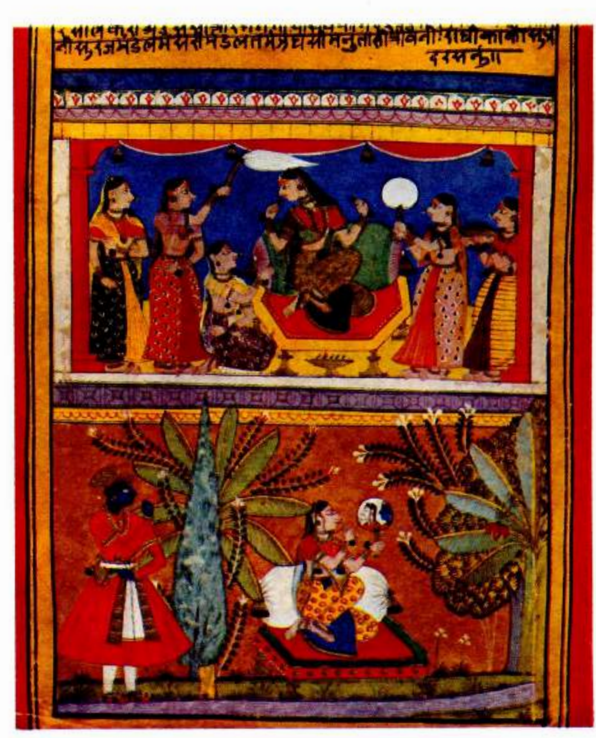




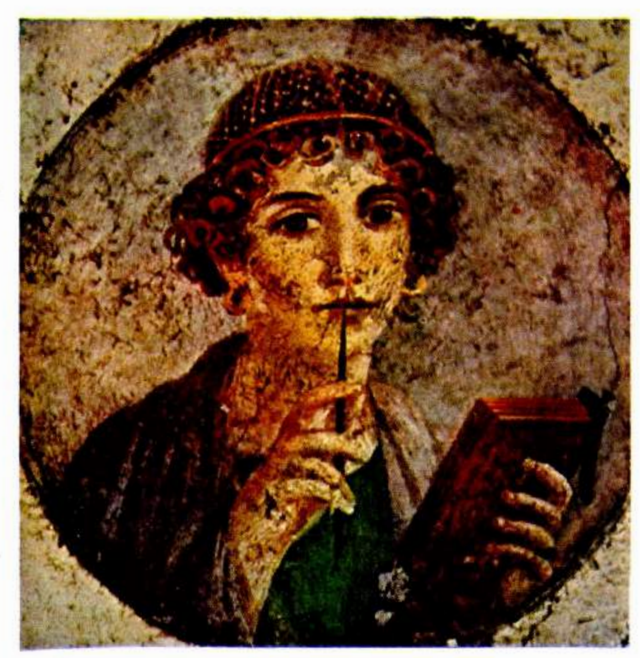
٥٦١



٥٦٢



٥٦٣



٥٦٤

٥٦٠ ـــ مدرسة راجبوت : أسلوب پاهاري ؛ كريشنه يسرق ثياب حالبات البقر بينما يستحممن في النهر ويرقبهن متسلقًا شجرة .

٥٦١ ـــ رينوار : تناول الغداء على المركب (واشنطن) .

٥٦٢ ـــ خزف فارسي : إناء من الفخّار مزجّج باللون الفيروزي على إفريز من الشخوص البارزة « الرّي » القرن ١٣ (إدنبره) .

٥٦٣ ـــ مدرسة راجاستاني : رَادْها تأخذُ زينتها ، ١٦٥٠ (ميوار) .

٥٦٤ ـــ تصوير روماني : پورتريه فتاة أرستقراطية .



٥٦٥ ــ رصيعة أوغسطس ، تصوّر تأليه الإمبراطور تيبيريوس جالسًا بجوار رمز روما (ڤيينا) .

٥٦٦ ــ ديلاكروا : رمز الحرية تقود الشعب الثائر ، ٢٨ يوليو ١٨٣٠ (اللوڤر) .

٥٦٧ ــ تصوير جداري روماني : عُرس ألدوبرانديني (الڤاتيكان) .

٥٦٨ ــ الذئبة لوپا تُرْضِع الطفلين رمولوس وريموس (متحف كونسيرڤاتوري بروما) .

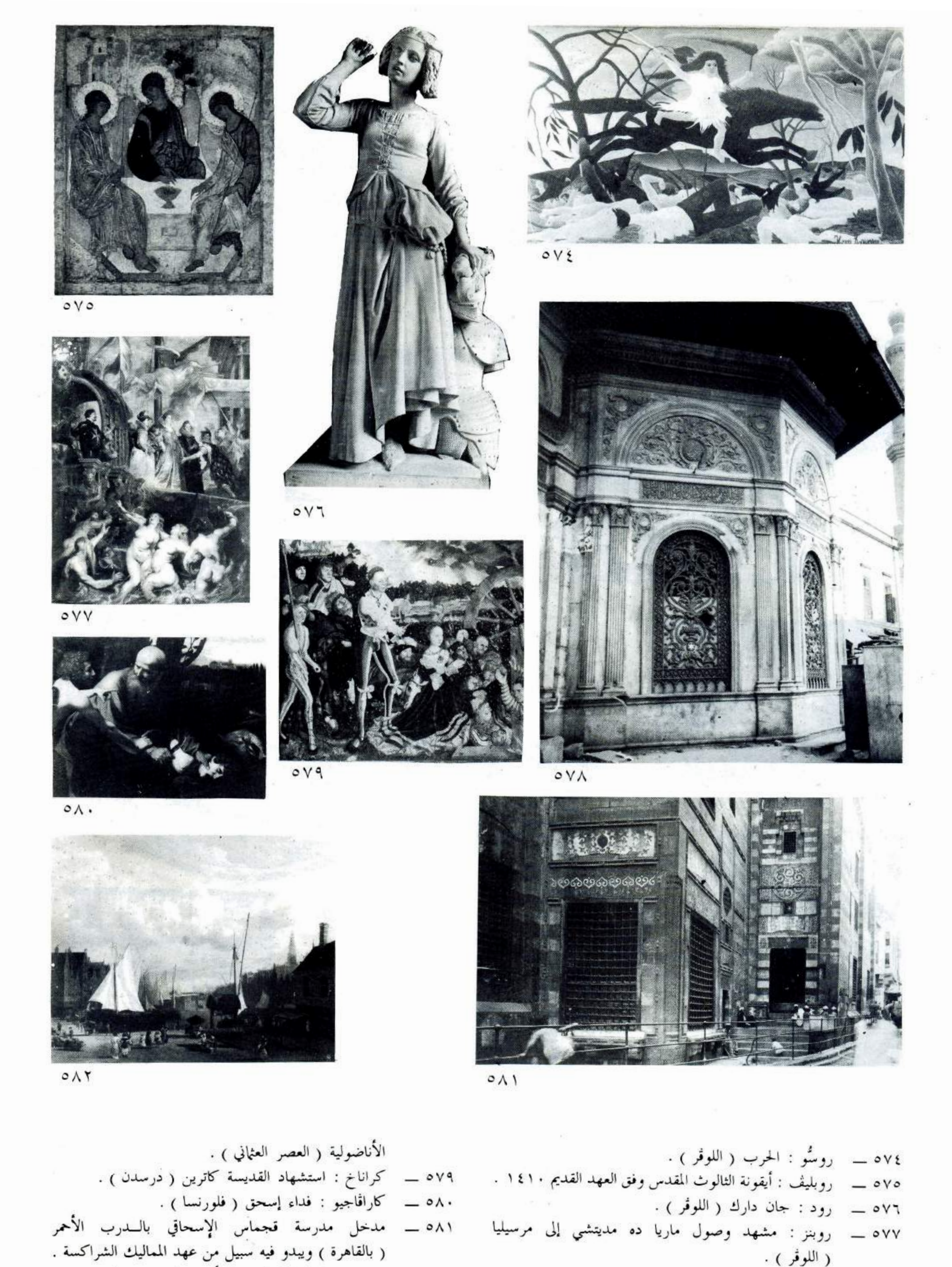
٥٦٩ ــ ميكلانجلو : العائلة المقدسة (فلورنسا) .

٥٧٠ ــ مسرح آرل الروماني بفرنسا .

٥٧١ ــ قوس نصر قسطنطين بروما .

٥٧٢ ــ پورتريه الإمبراطور هادريانوس (روما) .

٥٧٣ ــ رُوو : الحلم الأجوف (پاريس) .



٥٧٤ — روسّو : الحرب (اللوڤر) .

٥٧٥ — روبليڤ : أيقونة الثالوث المقدس وفق العهد القديم ١٤١٠ .

٥٧٦ — رود : جان دارك (اللوڤر) .

٥٧٧ — روبنز : مشهد وصول ماريا ده مديتشي إلى مرسيليا (اللوڤر) .

٥٧٨ — سبيل أم عباس بالقاهرة : تهجين زخارف الباروك بالعناصر الأناضولية (العصر العثماني) .

٥٧٩ — كراناخ : استشهاد القديسة كاترين (درسدن) .

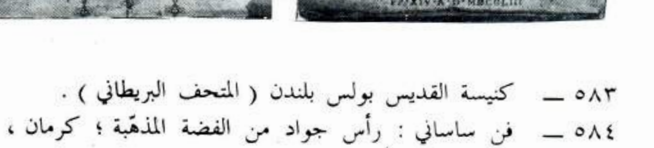
٥٨٠ — كاراڤاجيو : فداء إسحق (فلورنسا) .

٥٨١ — مدخل مدرسة قجماس الإسحاقي بالدرب الأحمر (بالقاهرة) ويبدو فيه سبيل من عهد المماليك الشراكسة .

٥٨٢ — رويزديل : رصيف في ميناء أمستردام (نيويورك) .

٥٩٢





٥٨٣ — كنيسة القديس بولس بلندن (المتحف البريطاني) .

٥٨٤ — فن ساساني : رأس جواد من الفضة المذهّبة ؛ كرمان ، القرن ٤ (اللوفْر) .

٥٨٥ — سانسوڤينو : مكتبة البندقية .

٥٨٦ — فن ساساني : الملك يصيد الخنازير البرية بطاق بستان ، القرن ٥ .

٥٨٧ — معبد النار في نقش رستم إلى جوار ضريح داريوش الثاني .

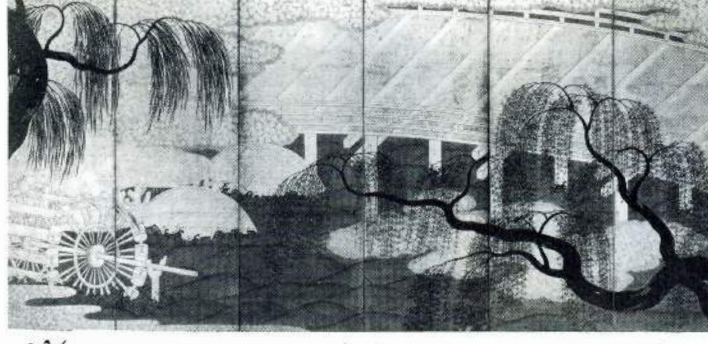
٥٨٨ — تنصيب أردشير الأول ؛ نقش رستم ، القرن ٣ .

٥٨٩ — طبعات أختام أسطوانية أشورية تمثل القنص ، والملك وهو يؤدي الشعائر أمام شجرة الحياة ، ثم مخلوقات ملفّقة ، القرن ٨ و ٩ ق.م .

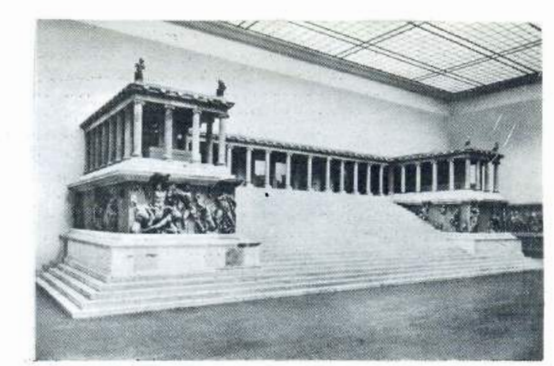
٥٩٠ — ساتير يتكئ مستريحًا على جذع شجرة ، نسخة رومانية عن أصل للفنان پراكستيليس (الكاپيتولينوس) .

٥٩١ — كنيسة وجامع أيا صوفيا من الداخل (إستنبول) .

٥٩٢ — ديلاكروا : موت سارداناپال (اللوفْر) .



٥٩٤



٥٩٣



٥٩٦





٥٩٥

٥٩٧

٥٩٨

٦٠٠



٥٩٩

٦٠١





٥٩٣ ــ أكروبول برغامون .

٥٩٤ ــ تصوير ياباني على ساتر : الجسر وشجر الصفصاف .

٥٩٥ ــ كارپاتشيو : وصول القديسة أورسولا إلى ميناء كولونيا للقاء خطيبها (تفصيل) (متحف الأكاديمية بالبندقية) .

٥٩٦ ــ شمسية أو قمرية : شباك من الجص والزجاج الملون ، جامع السيدة زينب القرن ١٥ . (عن پريسْ دَاڤِنْ) .

٥٩٧ ــ شمسية أو قمرية : شباك من الجص والزجاج الملّون ، جامع الأشرفية (عن پريسْ دَاڤِنْ) .

٥٩٨ ــ داڤنشي : دراسة للعذراء والقديسة حنه ويسوع الطفل ويوحنا المعمدان (لندن) .

٥٩٩ ــ خيال الظل .

٦٠٠ ــ أكروپول برغامون : آلهة البحر أوقيانوس ونيريوس ودوريس يقاتلون العمالقة .

٦٠١ ــ سكوپاس : رأسان من الواجهة المثلّثة لمعبد أثينا آليا في تيغيا ، ٣٧٠ ق.م (أثينا) .



٦٠٤

٦٠٣

٦٠٢

٦٠٥

٦٠٧

٦٠٦

٦٠٩

٦٠٨

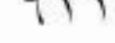
٦٠٢ ــ سينياك : قصر البابوات (پاريس) .
٦٠٣ ــ تمثال الوزير المهندس سننموت يحمل الأميرة نفرو رع .
٦٠٤ ــ معبد شِنْتُو : معبد إيسي المشيّد من خشب شجر الصنوبر .
٦٠٥ ــ رأس سراپيس « أوزيرأپيس » .
٦٠٦ ــ ڤان دايك : سيلينوس ثملًا (درسدن) .

٦٠٧ ــ مأساة أوديب ملكًا لسوفوكليس : العرّاف تيريزياس يلقي نبوءته على مسامع أوديب (المسرح اليوناني القومي) .
٦٠٨ ــ سِنْيُوريللي : پان والآلهة (برلين) .
٦٠٩ ــ تتسيانو : عذاب سيزيڤوس (البرادو) .

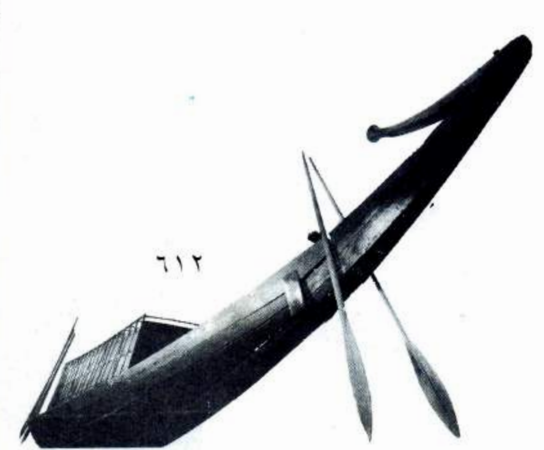


٦١٠





٦١١



٦١٢



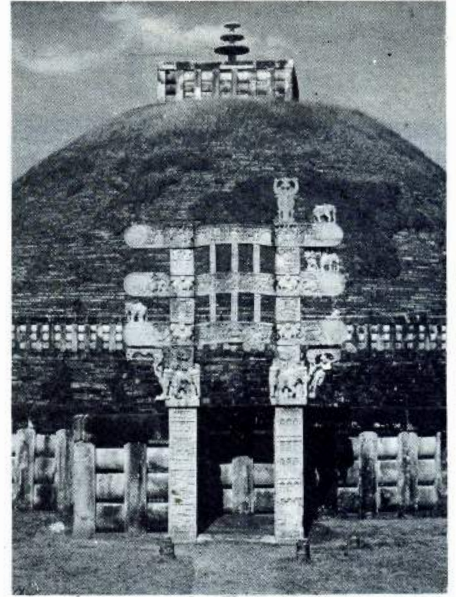
٦١٣



٦١٤



٦١٥



٦١٦





٦١٧



٦١٨

٦١٠ — ستُوَا أتالوس : أثينا .

٦١١ — صُودُوما : زفاف روكسانا إلى الإسكندر (قصر فارنيزينا بروما) .

٦١٢ — مركب خوفو .

٦١٣ — جيراردو : طبيعة ساكنة (درسدن) .

٦١٤ — هرم زوسر بسقارة .

٦١٥ — فن سومري : نقش بارز لأور نينا (أورنانش) ، الألف الثالث ق.م (اللوفْر) .

٦١٦ — ستُوپا سانشي .

٦١٧ — سلطان خان : آق سراي بالأناضول ؛ مقرنص من عدة حطّات تعلو إحدى الحنيّات .

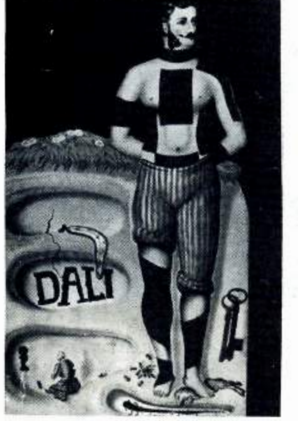
٦١٨ — رافائيل : زواج العذراء « سپوزاليزيو » (ميلانو) .



٦٢٠



٦١٩



٦٢١ (ب)





٦٢١ (أ)



٦٢٢



٦٢٥

٦٢٤



٦٢٣

٦١٩ — فن سومري : مغنية أورنانشه (دمشق) .

٦٢٠ — ڤيرونيزي : وليمة عشاء في بيت أحد اللاويين (البندقية) .

٦٢١ — (أ) فن سوريالي : سلڤادور دالي ؛ ڤينوس من ميلو س ذات الأدراج .

٦٢١ — (ب) فن سوريالي : سلڤادور دالي ؛ ملصق إعلاني سوريالي .

٦٢٢ — روبنز : سوسنه وشيخا السوء (ڤيلا بورغيزي) .

٦٢٣ — رموز الرسل أصحاب الأناجيل الأربعة : عجائب المخلوقات للقزويني .

٦٢٤ — فن سومري : زخارف على قيثارة تمثل غلغامش وحيوانات مأدبة وحيوانات تعزف الموسيقى ، ورجل — عقرب . الألف الثالث ق.م (فيلادلفيا) .

٦٢٥ — فن سومري : الربّ والربّة (أو الملك أشنوناك وزوجته) يبتهلان ، الألف الثالث ق.م (بغداد) .



٦٢٦



٦٢٧



٦٢٨

٦٢٩

٦٣٠





٦٣١



٦٣٢



٦٣٣



٦٣٤

٦٢٦ — بيت الشاي الياباني .

٦٢٧ — حفل الشاي الطقوسي الياباني : المضيفة تقدم الشاي .

٦٢٨ — أدوات حفل الشاي الطقوسي الياباني .

٦٢٩ — فن قبطي : قطعة مربّعة من نسيج القباطي ذات زخارف متعددة الألوان ، تتكون من مربع يتوسط القطعة بداخله مغنية وراقص في ثياب رومانية ، القرن ٤/٣ (المتحف القبطي) .

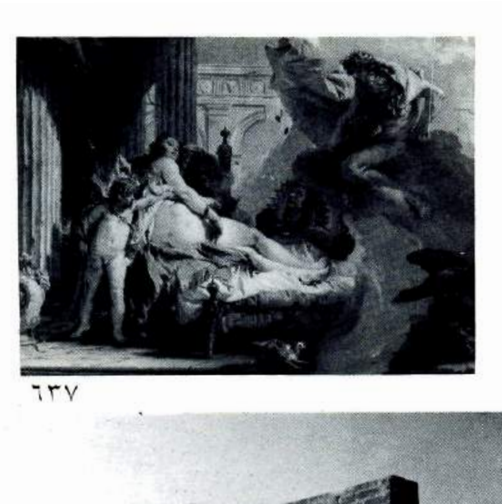
٦٣٠ — كانوفا : ثيسيوس يصرع القنطور (ڤيينا) .

٦٣١ — تفصيل من نسجية مرسّمة فلمنكية : شهر أغسطس (ڤيينا) .

٦٣٢ — تمثال من تناغرا (المتحف البريطاني) .

٦٣٣ — تتسيانو : عذاب تانتالوس (المتحف البريطاني) .

٦٣٤ — أعمدة على شكل أوتاد الخيمة ، وتظهر تيجانها وكأنها أزهار بردي متفتحة غير أنها مقلوبة (معبد الكرنك) .

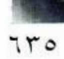


٦٣٧



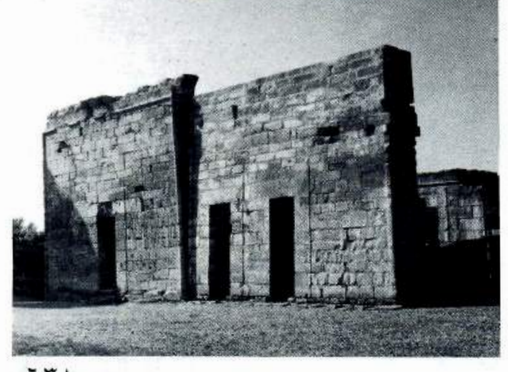






٦٣٦

٦٣٥



٦٣٨



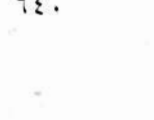
٦٤٠



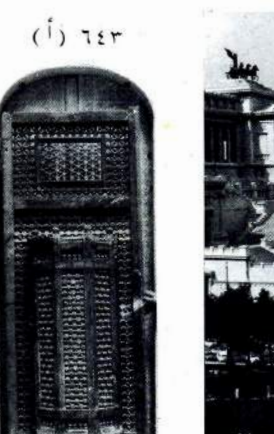
٦٣٩



٦٤١



٦٤٣ (ب)



٦٤٣ (أ)



٦٤٢

٦٤٤

٦٣٥ — جوڤاني بلليني : تجلّي الرب (البندقية) .
٦٣٦ — ميكلانجلو : « توندو » العذراء والطفل (عذراء پيتي) . نقش بارز دائري (فلورنسا) .
٦٣٧ — تيپولو : داناي (ستوكهولم) .
٦٣٨ — طنف حلية طيلسانية ، مدينة هابو بالأقصر .
٦٣٩ — برنيني : نافورة التريتون بروما .
٦٤٠ — ثالوث أوزيري للملك أوسركون الثاني : أوزيريس يتوسط إيزيس وحورس (اللوڤر) .
٦٤١ — تتسيانو : الراعي والحورية (ڤيينا) .
٦٤٢ — عمود تراجان .
٦٤٣ — (أ) مشربية صغيرة من خشب الخرط ، مصر ، القرن ١٤ ، العصر المملوكي (متحف الفن الإسلامي) .
٦٤٣ — (ب) مشربية صغيرة من خشب الخرط ، مصر ، القرن ١٤ ، العصر المملوكي (متحف الفن الإسلامي) .
٦٤٤ — مشهد شامل لقصر ڤرساي .



٦٤٥ — نحت مفرّغ وخطوط ألسنة السعير المتوهجة .

٦٤٦ — فن أتيكي : جرّة عليها رسوم ذات طراز هندسي ، ٧٥٠ ق.م (أثينا) .

٦٤٧ — تييپولو : حصان طرواده (ن.غ.لندن) .

٦٤٨ — أوتريللو : شارع في پاريس (پاريس) .

٦٤٩ — شوابتي الملك توت عنخ آمون ؛ من الخشب (المتحف المصري) .

٦٥٠ — صحن « كيليكس » ؛ رجل يتسلل إلى عُش طائر بين الأغصان (اللوڤر) .

٦٥١ — حشوة العقد بكنيسة المادلين بڤيزلاي .

٦٥٢ — (أ) أوينوكوي تحمل توقيع « جاميديس صنعها » (بويوتيا) .

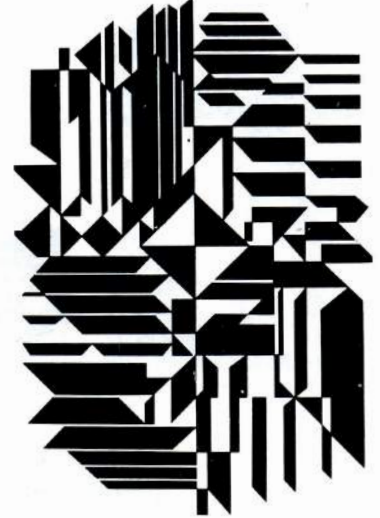
٦٥٢ — (ب) كراتيرون ناقوسي : مسرحية أنتيوپي لأوريپيديس ؛ موت ديركي (برلين) .

٦٥٣ — جورجيو ڤاساري : كوزيمو ده مديتشي بين الفلاسفة . پالاتزوڤيكيو ١٥٥٥ (فلورنسا) .

٦٥٤ — پاولو أوتشيللو : معركة سان رومانو (فلورنسا) .



٦٥٧



٦٥٦

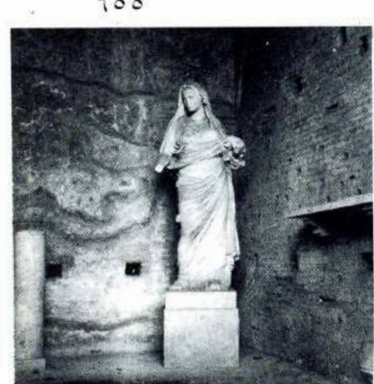


٦٥٥





٦٥٩



٦٥٨

٦٦٠



٦٦١



٦٦٤



٦٦٣



٦٦٢



٦٥٥ ـــ موريليو : العذراء المبرّأة من الخطيئة « العذراء بلادنس » (البرادو) .

٦٥٦ ـــ ڤارساريلي : توائم « جيمينورم » (بروكسل) .

٦٥٧ ـــ ڤيرونيزي : الصلب (اللوڤر) .

٦٥٨ ـــ الفورم الروماني : تمثال الإلهة ڤستا .

٦٥٩ ـــ ڤيروكيو : أحد وِلْدان الحب يحمل درفيلًا صغيرًا (فلورنسا) .

٦٦٠ ـــ ڤيرمير : صانعة المخرّمات (اللوڤر) .

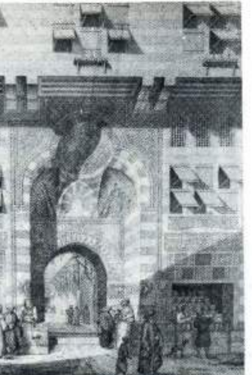
٦٦١ ـــ ڤينوس من ميلوس (اللوڤر) .

٦٦٢ ـــ ڤلامنك : جسر مولان (پاريس) .

٦٦٣ ـــ ڤينوس جينيتركس ، ٤٣٠ ق.م (اللوڤر) .

٦٦٤ ـــ ڤيلاسكيز : لاس منيناس (البرادو) .







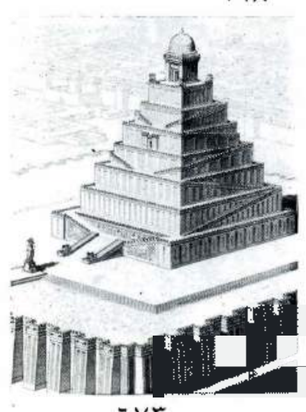
٦٦٧ ٦٦٦ ٦٦٥





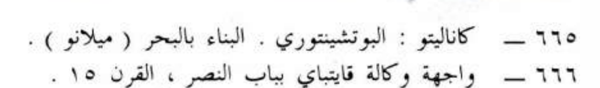


٦٦٨ ٦٦٩



٦٧١ ٦٧٠ ٦٧٤ ٦٧٣ ٦٧٢





٦٧٥ ٦٧٦

٦٦٥ ــ كاناليتو : البوتشينتوري . البناء بالبحر (ميلانو) .

٦٦٦ ــ واجهة وكالة قايتباي بباب النصر ، القرن ١٥ .

٦٦٧ ــ وكالة الغوري : واجهة المدخل المطلّة على الصحن ، عهد المماليك الشراكسة .

٦٦٨ ــ أوتريكولي : زيوس (الفاتيكان) .

٦٦٩ ــ فن زِنْ : پورتريه الكاهن إيكيو سُوغُون لفنان مجهول ، ١٤٥٠ .

٦٧٠ ــ فن زِنْ ، الراهب شوبون : كانزان وجيتوكو يتماسكان بالأيدي بينما تنطق ملامحهما بالبراءة الروحانية التي جعلتهما أثيرين بين معتنقي عقيدة زِنْ . لفيفة معلقة ؛ تقنة سويبوكو ، مداد على ورق ، القرن ١٥ (طوكيو) .

٦٧١ ــ فن هندي : ياكشي .

٦٧٢ ــ فن زِنْ : كتابة خطيّة ؛ شعر بوذي مصاحب لتقديم البخور ، القرن ١٧ .

٦٧٣ ــ فن أشوري : منظر تخيّلي للزقورة داخل الحرم المقدس بمدينة خرصاباد .

٦٧٤ ــ تصوير عربي : مقامات الحريري ؛ أبو زيد يمارس الحجامة (دار الكتب القومية بباريس) .

٦٧٥ ــ تصوير صفوي : خمسة نظامي ؛ بهرام والجارية فتنة ، تصوير محمد زمان ، ويتجلى التأثير الإيطالي بوضوح .

٦٧٦ ــ مازاتشيو : دفع الجزية (فلورنسا) .



٦٧٧ — مانتنيا : استشهاد القديس سباستيان (ڤيينا) .

٦٧٨ — برويغل : مذبحة الأبرياء (ڤيينا) .

٦٧٩ — أوتشيللو : القديس جورج يذبح التنين (ن.غ.لندن) .

٦٨٠ — فن سومري : لواء أور .

٦٨١ — فن سومري : رأس ثور يزيّن مقدّم ليرا من الذهب واللازورد ، أور (فيلادلفيا) .

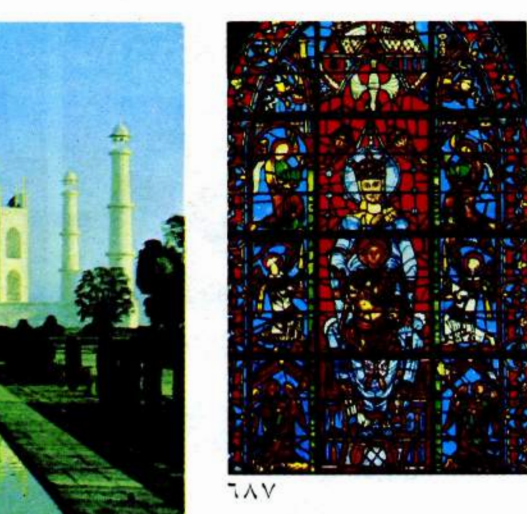
٦٨٢ — سيرا : المستحمون في آنيير (ن.غ.لندن) .

٦٨٣ — سيموني مارتيني : الملاك جبريل ؛ من لوحة البشارة (فلورنسا) .

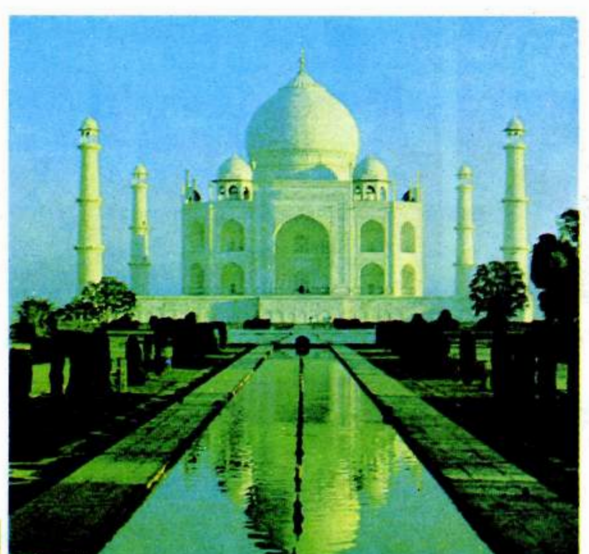
٦٨٤ — فسيفساء ساسانية : عازفة الهارب .

٦٨٥ — تصوير عربي : كتاب الصور بمعرفة الكواكب ومواقعها في الفلك ، للصُّوفي (المكتبة البودلية بأكسفورد ومتحف طوب قابو بإستنبول) .

٦٨٦ — تصوير تيموري : شاهنامه بايسنقر ؛ مقتل سياوخش (طهران) .



٦٨٧



٦٨٨

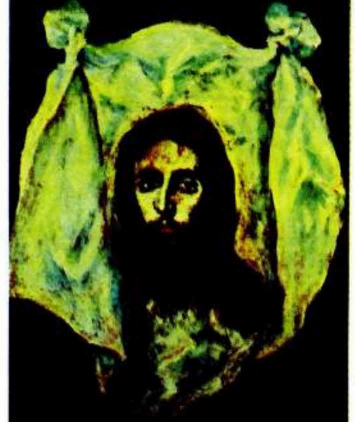
٦٨٩



٦٩١



٦٩٠



٦٩٣

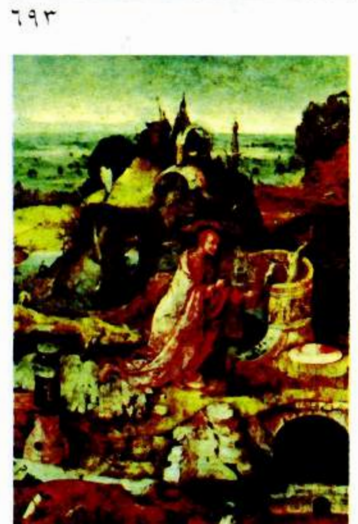


٦٩٢

٦٩٤



٦٩٥



٦٩٦

٦٨٧ — كاتدرائية شارتر : سيدة اللوحة الزجاجية الجميلة ، القرن ١٢ .

٦٨٨ — تاج محل .

٦٨٩ — تصوير تيموري : بهزاد ؛ بوستان سعدي ١٤٨٨ ، الملك دارا وراعي خيله (دار الكتب بالقاهرة) .

٦٩٠ — غواردي : قصص طوبيا ؛ الصبيّ طوبيا والملاك يصحبهما الكلب يستريحان على ضفة النهر ويطهيان السمك (البندقية) .

٦٩١ — جيمس إنسور : الأقنعة (بروكسل) .

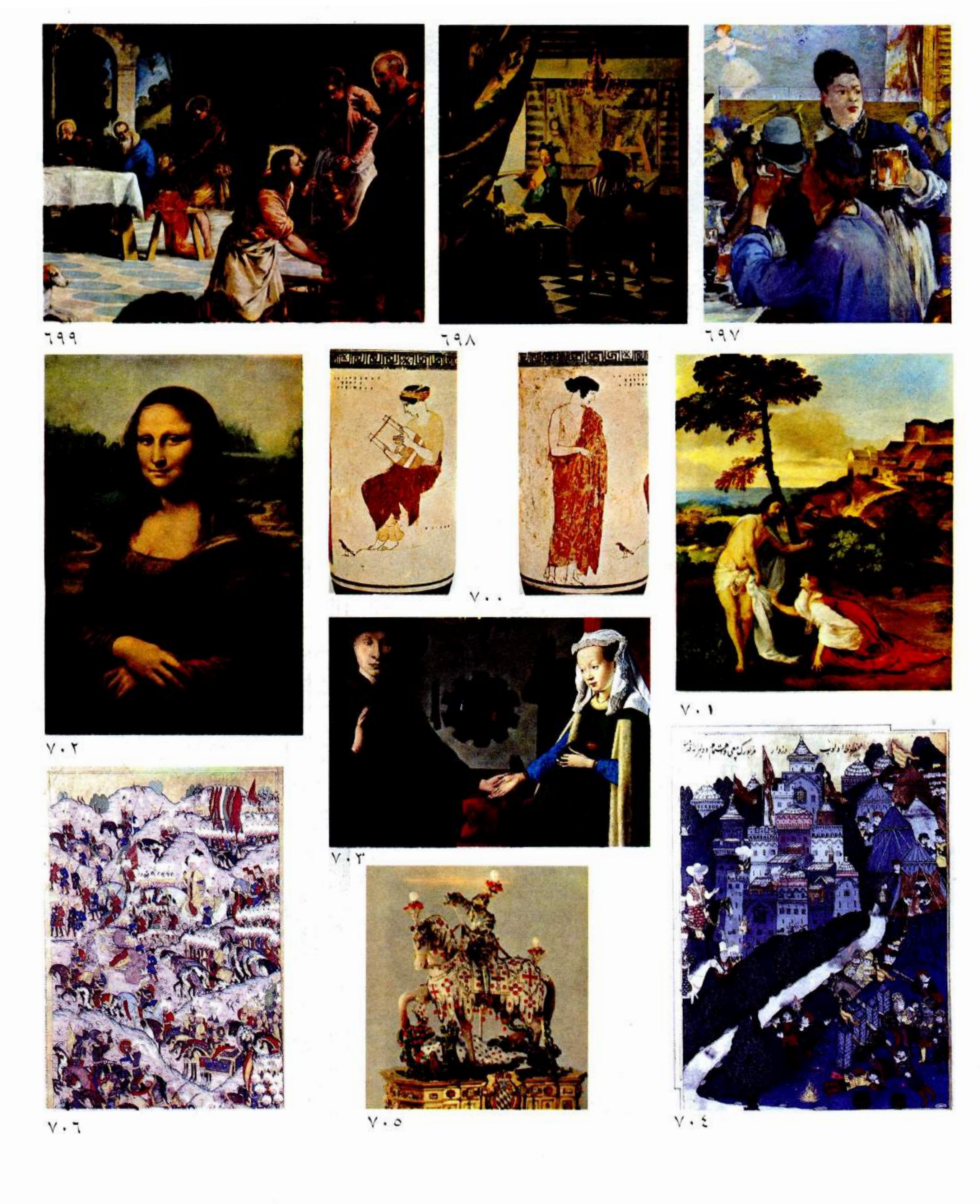
٦٩٢ — تولوز لوتريك : الراقصة مارسيل لندر (نيويورك) .

٦٩٣ — إلغريكو : المِعْرقة « الطَّلعة المقدسة » .

٦٩٤ — ڤان دِرْ ڤَيدِن : صلب المسيح ، لوحة ثلاثية الطّيات (ڤيينا) .

٦٩٥ — ديلوني : برج إيفل أحمر اللون (نيويورك) .

٦٩٦ — بوش : تجربة القديس أنطوان (البندقية) .



٦٩٧ — رينوار : ساقية الجعة (ن.غ.لندن) .
٦٩٨ — ڤيرمير : المصوِّر في مرسمه (ڤيينا) .
٦٩٩ — تنتوريتو : المسيح يغسل أرجل التلاميذ (البرادو) .
٧٠٠ — آنية خزفية إغريقية ذات أرضية بيضاء .
٧٠١ — تتسيانو : لا تلمسيني (ن.غ.لندن) .
٧٠٢ — داڤنشي : موناليزا (اللوڤر) .
٧٠٣ — ڤان إيك : پورتريه أرنولفيني وعروسه (ن.غ.لندن) .
٧٠٤ — تصوير تركي : هونرنامه ؛ الحصار الذي ضربه المجريون حول قصر نيغوبولو ، والهجوم الليلي الذي شنّه السلطان يلدريم بايزيد (إستنبول) .
٧٠٥ — فن عهد أوتو : القديس جورج الفارس . (ميونخ) .
٧٠٦ — تصوير تركي : هونر نامه ؛ معركة موهاج (إستنبول) .



٧٠٧ — تصوير جداري روماني : ربّات الحسن الثلاث .

٧٠٨ — تصوير ياباني : أوكيو — إيه ؛ ممثل كابوكي ، تصوير توشوساي شاراكو .

٧٠٩ — تصوير ياباني : أوكيو — إيه ؛ حمام النساء ، تصوير يونا .

٧١٠ — تيرنر : البارجة تيميرير « الجسور » (ن.غ.لندن) .

٧١١ — تصوير ياباني : سويبوكو؛ مشاهد الخريف والشتاء ، من تصوير الكاهن الزّنيّ المصور سيسشو .

٧١٢ — ڤيروكيو : طوبيا والملاك روفائيل (ن.غ.لندن)

٧١٣ — تصوير تيموري : شاهنامه بايسقر ؛ زال وروذابه (طهران) .

٧١٤ — تصوير تركي : المصور سنان بك ، پورتريه السلطان محمد الثاني (ن.غ.لندن) .

٧١٥ — تصوير تركي : المصور لَوْني ، سورنامه وهبي ؛ مسيرة بائعي الفاكهة والكتب والإسكافيين والبزّازين والحرفيّين أمام السلطان .

= * إنجازاتُهُ:

إنقاذُ آثارِ النوبة ومعبدَيْ أبي سِمْبل وفِيَلَةَ، كما أنشأ مَعاهدَ: الباليه، والكونسيرفتوار، والسّينما، والفنونِ المسرحيَّة، والنَّقدِ الفنّي الذي انتهى إلى أكاديميّة الفنون. كما أنشأ قُصورَ الثَّقافةِ في أنحاءِ مصرَ، وأعادَ تكوينَ أوركستر القاهرة السّيمفونيّ، وأقامَ قاعةَ سَيِّد درويش للاستماع الموسيقيّ، وأنشأ فريقَ باليه أوبرا القاهرة وفريقَ أوبرا القاهرة، كما أنشأ عروضَ الصَّوتِ والضَّوء بالأهرام والقلعةِ والكرنكِ، وأوفدَ معارضَ الآثارِ المصريَّة في الخارج لأوَّل مَرَّةٍ بأوربّا واليابان والولايات المُتَّحدة، كذلك أنشأ مُتْحَفَ مَراكبِ الشَّمس، ومُتْحَفَ المَثّال محمود مختار، ودارَ النَّسْجيّاتِ المُرَسَّمة، ودارَ الكتبِ القوميَّة بكورنيش النّيل، وأقامَ العيدَ الألفيَّ لمدينةِ القاهرة طوالَ عام ١٩٦٩.

* مُؤلَّفاتُهُ:

له أكثرُ من خمسينَ كتابًا، ما بينَ مُؤلَّفٍ ومُتَرْجَمٍ ومُحَقَّق، من أهمِّها:

- موسوعةُ تاريخ الفنِّ: العينُ تَسمعُ والأذنُ تَرى (١٩ مُجلَّدًا)
- ترجمةُ أعمالِ الشّاعر أوفيد (مَسْخُ الكائناتِ وفنُّ الهَوى)، وأعمالِ جبرانَ خليل جبرانَ، وتحقيقُ كتابِ المعارفِ لابن قُتَيْبةَ.
- وأخيرًا «مُذكَّراتي في السِّياسَةِ والثَّقافة»، بالإضافةِ إلى مُؤلَّفاتٍ بالإنجليزيَّة والفرنسيَّة.

* من الأوسمة والميداليّات والجوائز:

- وِسامُ الفنونِ والآدابِ الفرنسيُّ (١٩٦٤).
- وِسامُ اللجيون دونّير (وسامُ جوقةِ الشَّرف) الفرنسيُّ بدرجةِ كوماندور (١٩٦٨).
- الميداليّةُ الفضِّيَّةُ لليونسكو، تقديرًا لجهودِهِ في إنقاذِ معبد أبي سِمْبل وآثارِ النّوبة.
- الميداليّةُ الذَّهبيَّةُ لليونسكو، تقديرًا لجهودِهِ من أجْلِ إنقاذِ مَعابدِ فِيَلَةَ وآثارِ النّوبة.
- جائزةُ الدَّولةِ التَّقديريَّةُ في الفنونِ (مصر) عام ١٩٨٨.





Dr Sarwat Okasha

An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms

English–French–Arabic

With Indices and Illustrations

Librairie Du Liban

The Egyptian International Pub. Co. - Longman

